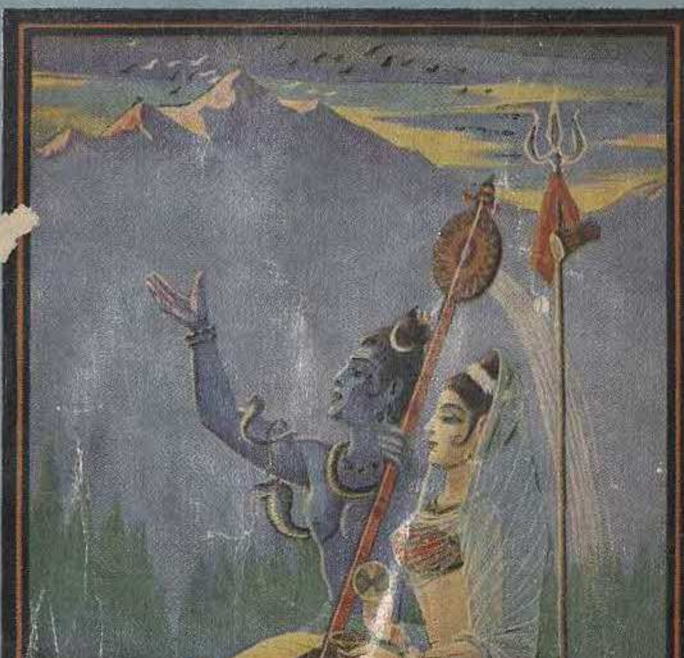
भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र

बा. गं. आचरेकर



भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र

लेखक

बा. गं. आचरेकर

प्रस्तावना

अरविन्द मंगरूळकर

महाराष्ट्र राज्य

महाराष्ट्र-राज्य साहित्य-संस्कृति-मंडळ

मुंबई

प्रथमावृत्ती : १९७४ (शके १८९६)

प्रकाशक
सचिव
महाराष्ट्र-राज्य साहित्य-संस्कृति-मंडळ
सचिवालय, मुंबई–४०० ०३२

मुद्रक
का. गं. सोनार
लोकसंग्रह मुद्रणालय
१७८६ सदाशिव पेठ, पुणे ३०

वेष्टन : गांगल स्टूडिओ, मुंबई

किंमत : रु. १६–००

भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र

क्रमणिका

" व्यक्त उच्चारित शब्दांमध्ये अनिर्वचनीय गोष्टींचा समावेश व्हावा, यासाठी शब्दार्थाबरोबर दुसऱ्या दोन साधनांची मदत घ्यावी लागते. या दोन गोष्टी किंवा साधने म्हणजे चित्र व संगीत होत. जे शब्दांनी सांगता येत नाही, ते कदाचित चित्राने दर्शविता येईल. त्याचप्रमाणे साहित्यात प्रासयुक्त व नादयुक्त भाषेची रचना करून संगीताची मदत घेण्यात येते. शब्द जेथे अपुरे पडतात, तेथे ते कार्य उरकण्यास संगीत पुढे सरसावते. संगीत शब्दशक्ती वाढविते. जो आशय सरळ मांडिला असता साधासुधा दिसेल, तो संगीताच्या योगाने उच्च पदवीस पोहोचतो. मानवी स्वभावाला अंतर्गत म्हणून चित्र व संगीत हे प्रधान घटक आहेत. चित्राने कल्पनेला मूर्त स्वरूप येते, तर संगीताने ती गतिमान होते. चित्र हे साहित्याचे शरीर, तर संगीत हे जीवन होय."

रवीन्द्रनाथ ठाकुर

कै. पं. गंगाराम भिमाजी आचरेकर



तीर्थरूप बाबांच्या चरणी

— बाळकृष्ण

निवेदन

१. मराठी भाषेला व साहित्याला आधुनिक ज्ञानविज्ञानाच्या व आधुनिक सांस्कृतिक मूल्यांच्या आविष्काराचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, आधुनिक शास्त्रे, ज्ञानविज्ञाने, तंत्र आणि अभियांत्रिकी, त्याचप्रमाणे भारतीय प्राचीन संस्कृती, इतिहास, कला इत्यादी विषयांत मराठी भाषेला विद्यापीठाच्या स्तरावर ज्ञानदान करण्याचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, विविध विद्या व कला यांबाबत उत्कृष्ट ग्रंथनिर्मिती करून मराठी भाषेला उच्च स्थान मिळवून द्यावे, या उद्देशाने महाराष्ट्र-राज्य साहित्य-संस्कृति-मंडळाने बहुविध वाङमयीन कार्यक्रम आखला असून तो व्यवस्थितपणे कार्यवाहीत आणण्याकरिता विश्वकोश-समिती, इतिहास-समिती, भाषांतर-समिती, मराठी वाङमय-कोश-समिती, ललितकला-समिती आणि प्रकाशन-समिती अशा समित्या स्थापन केल्या आहेत.

२. ललित-कला-समितीच्या कार्यक्रमांमध्ये मंडळाच्या बहुविध वाङमयीन कार्यक्रमास आधुनिक संस्कृतिप्रवण करण्यासाठी ललितकलाविषयात नाटच, नृत्य, वाद्य, चित्र, मूर्ती व गायन या विषयांचे संशोधन, विवरण व इतिहास यांचा अंतर्भाव आहे. या कार्यक्रमात कला व कलासंबद्ध विषय यांवर मूलभूत संशोधन करून लिहिलेले ग्रंथ, संगीत, नाटक, नृत्य, शिल्प व या कलांचे शास्त्र वा तत्त्वज्ञान यांवरील प्रमाणभूत ग्रंथांची भाषांतरे, विविध कलांचा इतिहास, कलाकारांची चरित्रे इत्यादी वाङमय प्रकाशित करणे अंतर्भूत आहे. त्याप्रमाणे संस्कृत व मराठीतर अन्य भारतीय भाषांतील, तसेच पश्चिमी व अन्य परदेशी भाषांतील ललितकला-विषयक अभिजात वाङमय मराठीत भाषांतरित करून प्रकाशित करण्यास प्रारंभ झाला आहे. या कलांचा वाङमयाच्याद्वारे मराठी वाचकांस संक्षेपाने वा विस्ताराने परिचय करून देणे असा मंडळाचा उद्देश आहे.

३. या योजनेनुसार मंडळाने कै. श्री. के. नारायण काळे यांनी अनुवादित केलेले स्तानिस्लाव्स्कीचे 'अभिनय-साधना', श्री. श्री. ह. देशपांडे यांनी अनुवादित केलेले कोपलँडचे 'संगीत व कल्पकता', कै. डॉ. श्री. ना. रातंजनकर यांनी लिहिलेले 'पं. विष्णुशास्त्री भातखंडे', प्रा. र. पं. कंगले-अनुवादित भरतमुनींचे नाटचशास्त्र 'रस-भाव-विचार' (अध्याय ६ व ७) व 'दशरूपक-विधान' (अध्याय १८ व १९), श्री. श्री. ह. देशपांडे-अनुवादित 'महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य' ही पुस्तके प्रकाशित केली आहेत. शाङर्गदेवाचा 'संगीतरत्नाकर', नन्दिकेश्वराचे 'अभिनयदर्पण', भामहाचा 'काव्यालंकार', आनन्दवर्धनाचा 'ध्वन्यालोक', दण्डीचा 'काव्यादर्श', विशाखदत्ताचे 'मुद्राराक्षस', कवी हालाची 'गाहासत्तसई', कवी बिहारीची

'सतसई', जयदेवकवीचे 'गीतगोविन्द', स्तानिस्लाव्स्कीचे 'Building a Character', स्ट्राविन्स्कीचे 'Poetics of Music', भरत के. अय्यर यांचे 'कथाकली', डॉ. बी. सी. देव यांचा 'भारतीय वाद्यांचा कोश' इत्यादी ग्रंथांची भाषांतरे मंडळाच्या वतीने क्रमाने प्रकाशित व्हावयाची आहेत. यांशिवाय, श्री. पार्वतीकुमारसंपादित 'तंजावरची नृत्यसाधना', डॉ. भा. कृ. आपटे-संपादित 'Maratha Wall Paintings', डॉ. सौ. श्यामला वनारसे-लिखित 'सांगीतिक मानसशास्त्राची मूलतत्त्वे', डॉ. एस्. व्ही. गोखले यांचे 'हिंदुस्थानी संगीतातील लय आणि ताल विचार', डॉ. श. अ. टेंकशे यांचे 'रागवर्गीकरण', भरतनाट्यशास्त्र–संगीतविषयक अध्याय २८ इत्यादी ग्रंथही लवकरच मंडळाच्या वतीने प्रकाशित होणार आहेत.

४. ललितकलाविषयक मंडळाने स्वतः प्रकाशित केलेल्या / करावयाच्या ग्रंथांखेरीज तज्ज्ञ लेखक / कलाकार व कलासंस्था यांना कलाविषयक संशोधनासाठी / प्रकाशनासाठी अनुदानेही मंडळाने दिली आहेत. श्री. ह. वि. दाते यांचे 'गायनी कळा', श्री. निखिल घोष यांचे 'रागतालाची मूलतत्त्वे व अभिनव स्वरलेखनपद्धती', प्रा. अशोक रानडे यांचे 'संगीताचे सौन्दर्यशास्त्र', पं. बाळकृष्ण कपिलेश्वरी यांचे 'श्रुतिस्वरदर्शन' व 'स्वरप्रकाश', डॉ. ना. ग. जोशी यांचे 'मराठी छंदोरचनेचा विकास', श्री. बा. र. देवधर यांनी लिहिलेले 'कै. विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांचे चरित्र', खाँ. महंमद हुसेन-लिखित 'उपज' इत्यादी ग्रंथांच्या प्रकाशनाकरिता मंडळाने भरपूर अनुदान दिलेले आहे. गांधर्व संगीत महाविद्यालयाच्या 'संगीत-कला-विहार' या मासिकालाही गेली अनेक वर्षे मंडळाचे अनुदान दिले जात आहे.

५. संगीतविषयातील संशोधनाच्या संदर्भात रूपारेल महाविद्यालय, मुंबई, येथील भौतिकी विभागामध्ये मंडळाच्या अनुदानाने संगीत-ध्वनिविज्ञानाचे मौलिक संशोधन झालेले आहे. त्यामधून व्यावहारिक उपयोगाच्या दृष्टीने लक्षणीय अशी माहिती वा वाद्य मिळू न शकल्यामुळे ते कार्य आता स्थगित केले आहे. तानसेन म्यूझिक ॲकॅडेमी, मुंबई, या संस्थेला स्वयंचलित 'सूरमंडळ' तयार करण्यास मंडळाने अनुदान दिले आहे. श्री. बा. दा. मोहिते, सांगली, यांना ४८ श्रुतींवर आधारलेल्या सप्तकाची बाजाची पेटी तयार करण्यासाठीही अनुदान दिले आहे. डॉ. ह. वि. मोडक, वास्तवविभाग, वाडिया महाविद्यालय, पुणे, यांना दक्षिण-भारतातील देवळांतील स्तंभांमधून निघणाऱ्या संगीतस्वरांच्या संशोधनाकरिताही अनुदान दिले असून त्यांची ध्वनिमुद्रिते तयार झालेली आहेत. दण्डताररहित तंबोरा तयार करण्याचा प्रयत्न कै. डॉ. बी. बी. निंभोरकर, अमरावती, यांनी काही वर्षे

केला. त्याकरिताही मंडळाने अनुदान दिले आहे. एकंदरीत संशोधनाच्या प्रयत्नांतून प्रायोगिक उपयुक्ततेच्या दृष्टीने लक्षणीय यश प्राप्त झालेले नाही, हे येथे नमूद केले पाहिजे. परंतु संशोधनाचे प्रयत्न सतत चालले पाहिजेत व त्याकरिता उत्तेजनही दिले पाहिजे, म्हणून मंडळ सतत प्रयत्नशील आहे. जे. ग्रिफिथ्स् या इंग्लिश संशोधक-कलावेत्त्याने अजंठा येथील चित्रांचा समग्र संग्रह काही वर्षांपूर्वी प्रसिद्ध केला. अजंठा येथील चित्रकला हा भारतातील प्राचीन चित्रकलेचा एक वैभवशाली भाग आहे. या चित्रसंग्रहाचे पुनर्मुद्रण करून ते प्रकाशित करण्याची कार्यवाही मंडळातर्फे चालू आहे.

६. भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र या विषयावर गेल्या अर्धशतकात प्राचीन आचार्य-पंडितांच्या संगीतशास्त्रावरील ग्रंथांचे संशोधन व अभ्यास करून अनेक विद्वानांनी ग्रंथरचना केली असली, तरी भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र यांचा सर्वांगीण परिचय करून देण्याच्या दृष्टीने तीमध्ये एकसूत्रता व एकवाक्यता आढळून येत नाही. ही उणीव दूर करण्याच्या हेतूने श्री. बा. गं. आचरेकर यांनी 'भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र' हा ग्रंथ लिहून तो मंडळाकडे प्रकाशनार्थ सादर केला. प्राचीन, अर्वाचीन व प्रचलित ग्रंथांचा अभ्यास करून संगीतशास्त्राचा सर्वांगीण परिचय करून देण्याचा प्रयत्न श्री. आचरेकर यांनी या ग्रंथात केला असून मंडळाच्या ललितकलाविषयक संशोधन व प्रकाशन या योजनेनुसार सदर ग्रंथ प्रकाशित करण्यास मंडळास आनंद होत आहे.

७. भारतीय संगीताला स्वर-लयीचे अत्यंत उच्च दर्जाचे अधिष्ठान व शास्त्र आहे. या ग्रंथात प्राचीन ते प्रचलित संगीतशास्त्राचे ग्रंथकार व शास्त्रकार यांच्या कार्याचा परिचय करून दिला आहे. तसेच, पाश्चात्त्य व भारतीय स्वरशास्त्र, प्राचीन वेद-साम-संगीत-पद्धती, प्राचीन स्वरश्रुतिशास्त्र, प्राचीन वैदिक छंद, जाति-प्रकरण, ग्राम-मूर्च्छना-मेल-थाट, रागोत्पत्ती, प्रचलित रागांना लागणारे स्वर, त्यांची आंदोलनसंख्या, वादी-संवादी इत्यादी अनेक विषय सुसूत्रतेने मांडलेले आहेत. संगीतातील व त्याबाहेरीलही मराठी वाचकास हा ग्रंथ आवडेल व संग्राह्य वाटेल, अशी अशा आहे.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी
अध्यक्ष
महाराष्ट्र-राज्य साहित्य-संस्कृति-मंडळ
सचिवालय, मुंबई

वाई
श्रावण २४, शके १८९६
दिनांक १५ ऑगस्ट, १९७४

मनोगत

मी स्वत:ला मोठा साहित्यिक, शास्त्रकार वा ग्रंथकार मानीत नाही, आणि सार्वभौमसर्वज्ञ तर मुळीच समजत नाही. परंतु नम्रपणे एवढे मात्र म्हणू शकतो की भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र यांना जगात तोड नाही. जगातील प्रत्येक सचेतन व जड वस्तू गणिताच्या कक्षेत आहेत. संगीत हे स्वर-लयप्रधान मानिले, तर या दोन गोष्टी निश्चितपणे गणितागत, गणिताधारित आहेत. हे गणित काय व कसे, याचा समग्र हिशेब माझे परमपूज्य वडील कै. प्रा. गं. भि. आचरेकर यांनी सखोलपणे व संशोधनपूर्वकतेने मांडून ठेविला आहे. तोच मी या ग्रंथाद्वारे विवेचून, प्रपंचित करून पुन्हा सुज्ञांपुढे प्रकट करीत आहे.

कै. आचरेकर हे प्राचीन व अर्वाचीन ग्रंथ, संगीत व संगीतशास्त्र यांचे सखोल अभ्यासक व उत्तम गायक-वादक होते, हे महाराष्ट्रातील जाणत्यांच्या परिचयाचे आहे. संगीताचे व संगीतशास्त्राचे वीणातंत्री हेच माध्यम मानिले, तर हीच तंत्री गेली तीस-पस्तीस वर्षे मी हातांत घेतली आहे. माझा चरितार्थाचा व्यवसाय वाद्यांची निर्मिती व दुरुस्ती यांचा आहे. प्राचीन संगीतशास्त्रकारांपासून आजच्या शास्त्रकारांपर्यंत शास्त्रसंमत प्रयोग व सिद्धांत यांचा प्रत्यक्ष प्रायोगिक अनुभव मी स्वत: घेत आलो आहे. त्याने माझे असे ठाम मत झाले आहे की, आधुनिक उपकरण-साहित्याद्वारे आजचे विज्ञान व विद्वान संगीताच्या स्वरशास्त्रासंबंधी जे काही सिद्धांत मांडितात, त्यांतील अचूकतेचा विचार करिता आमचे प्राचीन ग्रंथकार व शास्त्रकार सरस ठरतात. हे मोठ्या आत्मीयतेने व अभिमानाने मला म्हणावेसे वाटते. भारतीय संगीतातील शास्त्रीयता ही अभिजात शास्त्र आणि गणित यांवर अधिष्ठित आहे. आमचे लयतालशास्त्र म्हणजे मूर्तिमंत गणितच होय.

प्रस्तुत ग्रंथात माझ्या पूर्वीच्या ग्रंथकारांचे अपसिद्धांत व दुर्मते खोडून काढण्याचा 'प्रमाद' माझ्याकडून घडला आहे. हे पाप मी जाणून-बुजून केले आहे. ते याच उदात्त हेतूने की, प्राचीन ऋषिमुनी, ग्रंथकार व शास्त्रकार यांनी अलौकिक बुद्धिमत्तेने, तारतम्यभावाने निसर्गाचा अभ्यास करून अतुलनीय सिद्धांत व शास्त्र मांडिले आहे. त्यांचे ते सिद्धान्त बिनतोड आहेत. कोणत्याही ग्रंथकाराच्या कपोलकल्पित भेसळीची त्यांना आवश्यकता नाही. अशी भेसळ भारतीय अभिजात शास्त्रीय संगीताच्या विशुद्ध शास्त्राला व अभिजाततेला हरताळ फासणारी ठरते. अशी ठिकाणे हेरून त्यांचे प्रसंगोपात्त खंडन करण्याचा जो 'प्रमाद' माझ्या हातून घडला आहे, तो व्यक्तिगत अनादराने नव्हे, तर भारतीय संगीताच्या व शास्त्राबद्दलच्या आंतरिक अभिमानाने, आणि सत्य काय, याची जाणीव व्हावी म्हणून.

संगीताचा आजचा श्रोता हा जाणकार, चोखंदळ व चिकित्सक बनला आहे. संगीत प्रगतिपथावर आहे. मध्यवर्ती सरकारच्या व राज्य-सरकारच्या सनदांचा मान राखिला जातो. उत्तेजनार्थ शिष्यवृत्त्या व मानधन दिले जाते. प्राध्यापक-पदासाठी वा संगीतशिक्षणासाठी ज्या प्रशस्तिपत्रकांची आवश्यकता आहे, ती विद्यापीठातून व विद्यालयातून परीक्षा उत्तीर्ण झाल्यानंतर लायक विद्यार्थ्याला मिळू शकतात. अभिजात कलेला सुसंगतशास्त्राची आवश्यकता असते. म्हणून परीक्षांच्या प्रश्नपत्रिकांत शास्त्रासंबंधी मुद्देसूद प्रश्न विचारिले जातात. मात्र या शास्त्राचे मुद्देसूद शिक्षण कोठेच दिले जात नाही, ही उणीव आहे. याचा विचार विद्यापीठे व विद्यालये आस्थेने करीत नाहीत. संगीताच्या शास्त्राचा अभ्यास आवश्यक आहे, या आविर्भावात शास्त्राची प्रत्यक्ष शिकवण न देता 'पं. भातखंडे यांच्या अमुक ग्रंथातील अमुक पृष्ठे यांचा अभ्यास करावा,' असे केवळ मार्गदर्शन करून शिक्षक मोकळे होतात. पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथात जे आहे, ते विद्यार्थ्याने उत्तरपत्रिकेत लिहिले की विद्यार्थी उत्तीर्ण होतो. याचे कारण पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथातील 'अमुक पृष्ठे' परीक्षकाच्या फक्त स्थूल परिचयाची असतात. ही प्रथा शोचनीय होय.

या ग्रंथात काय मांडावे, याचा विचार केल्यावर जे काही मांडावयाचे ते हेतु-पूर्वक मांडिले आहे. परंतु विषयाच्या जिव्हाळ्यात गुरफटून गेल्यामुळे त्या ओघात किती पृष्ठे झाली, याचे भान न राहून सव्वानऊशे हस्तलिखित पृष्ठे लिहिली गेली. या सर्व लिखाणात मला अनेक मान्यवर विद्वानांचे साहाय्य व प्रोत्साहन अत्यंत आपुलकीने मिळाले. त्यांत अनेक डॉक्टर्स, साहित्यिक, धन्वंतरी, पीएच्. डी. प्राध्यापक, शास्त्री-पंडित, कलाकार अशा वेगवेगळ्या थरांतील व्यक्ती आहेत.

ग्रंथाचे योग्य मूल्यमापन व्हावे, म्हणून ग्रंथाचे हस्तलिखित महाराष्ट्र-राज्य साहित्य-संस्कृति-मंडळाला सादर करावे, असे सुचविले गेले. त्याप्रमाणे मंडळा-पुढे हा ग्रंथ आला. मंडळावरील मातवर व मान्यवर सदस्यांनी ग्रंथातील मर्म व उद्देश जाणून ग्रंथाचा परीक्षापूर्वक अत्यंत आपुलकीने स्वीकार केला, याबद्दल माननीय शिक्षणमंत्री, माननीय लक्ष्मणशास्त्री जोशी, पु. ल. देशपांडे, वा. ह. देशपांडे, के. नारायण काळे आणि इतर यांचा मी अत्यंत ऋणी आहे. या ग्रंथाच्या स्वीकारात माझा नव्हे, तर प्राचीन ऋषिमुनी व त्यांचे अचूक व अमोल शास्त्रसिद्धांत यांचाच वरील मान्यवरांनी अत्यंत मार्मिकतेने आदर केला, असे मी मानितो. या आदरात माझ्या दिवंगत पिताजींचा व त्यांच्या कार्याचाही गौरव आहेच.

ग्रंथस्वीकृतीच्या आनंदात मी दंग असताच एक नवी आपत्ती निर्माण झाली. ग्रंथाची सव्वानऊशे पृष्ठे नकोत, म्हणून त्या दृष्टीने ग्रंथातील मजकुराचे पुन्हा संकलन व्हावे, असा साहित्य-संस्कृति-मंडळाकडून संदेश आला. हे संकलनकार्य

सुप्रसिद्ध साहित्यविमर्शक कै. के. नारायण काळे यांच्याकडे सोपविले. काळे यांनी माझा विश्वास संपादून हस्तलिखितातील प्रत्येक प्रकरण, परिशिष्ट, त्यातील ओळ-न्-ओळ आत्मसात करून माझ्या संमतीने आणि अत्यंत आपुलिकीने संकलन-कार्य पूर्ण केले, याबद्दल त्यांचा मी अत्यंत ऋणी आहे. आज ते असते, तर त्यांना किती आनंद झाला असता, त्याची मला कल्पना आहे. त्यांचा मृत्यू ही माझी मोठी हानी आहे. यानंतर दुसरी आपत्ती म्हणजे ग्रंथातील भाषेची तपासणी. हे काम प्रा. अरविंद मंगरूळकर यांच्यावर सोपविले गेले.

अशा प्रकारे ग्रंथाचे संकलन कै. काळे यांजकडून व्यवस्थित व सुटसुटीत झाले; आणि प्रा. मंगरूळकरांसारखा संस्कृतज्ञ, साहित्यिक, संगीताचा व संगीत-शास्त्राचा एक मर्मज्ञ जाणकार मंडळाच्या कृपेने मला भाषापरीक्षणासाठी लाभला. भाषापरीक्षणाबरोबरच ग्रंथातील विषयाचे व सिद्धांतांचेही योग्य मूल्यमापन करून ग्रंथाला प्रस्तावना लिहिण्याची विनंती मी त्यांना केली. भाषाशुद्धि-परीक्षणा-बरोबर मुद्रिते तपासण्याचे किचकट व तापदायक कामही त्यांनीच केले. हे करिताना ग्रंथाचा विषय व सिद्धांतांतील मर्म त्यांनी मोठ्या जाणकारीने समजावून घेतले. याचा परिपाक म्हणजे समग्र ग्रंथच त्यांच्या परिचयाचा झाला. 'प्रस्तावना' लिहिण्यास प्रा. मंगरूळकरच योग्य आहेत, या माझ्या निर्णयाला प्रमाण म्हणजे प्रा. मंगरूळकरांची यथायोग्य 'प्रस्तावना' होय. या अमूल्य प्रस्तावनेमुळे माझ्या दिवंगत पिताजींच्या कार्याचा, त्यांच्या श्रमांचा योग्य परामर्श घेतला गेला, याबद्दल त्यांचा मी ऋणी आहे.

माझ्या प्रकृतीच्या प्रतिकूल परिस्थितीत ग्रंथरचनेच्या कामी माझे मनोधैर्य टिकवून धरण्यास ज्यांनी कर्तव्यदक्षतेने मदत केली, त्या माझ्या कुटुंबियांचाही मी अतिशय ऋणी आहे.

महाराष्ट्र-राज्य साहित्य-संस्कृति-मंडळ, मंडळातील विद्वान मर्मज्ञ सदस्य, संकलनकार साहित्यविमर्शक कै. के. नारायण काळे, पद्मश्री पु. ल. देशपांडे, सांगीतिक-साहित्यिक श्री. वा. ह. देशपांडे, प्रा. अरविंद मंगरूळकर, माननीय अध्यक्ष तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी यांच्यासारखी थोर व आदर्श मंडळी मला या प्रयत्नांत लाभली. वाद्याची निर्मिती व दुरुस्ती करणाऱ्या माझ्यासारख्या सामान्य ग्रंथकाराला वरील विद्वज्जनांचा शुभाशीर्वाद मिळाला, हा लाभ काही सामान्य नव्हे.

ता. १७ जून, १९७४
चिमणबाग, टिळकपथ
पुणे ३०

बा. गं. आचरेकर

प्रस्तावना

'भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र' या ग्रंथाचे कर्ते श्री. बाळकृष्ण गंगाराम आचरेकर (पुणे) यांचा अल्प परिचय करून देणे हे प्रथम या 'प्रस्तावने'च्या निमित्ताने आवश्यक वाटते. तथापि तत्पूर्वी त्यांचे वडील कै. गंगाराम भिमाजी आचरेकर यांचाही थोडा परिचय असणे जरुरीचे आहे. कारण हा ग्रंथ आचरेकरांनी आपल्या वडिलांना अर्पण केला आहे हे एक; आणि दुसरे म्हणजे या ग्रंथातही गं. भि. आचरेकरांच्या कार्याचा महत्त्वाने निर्देश आलेला आहे.

आचरेकरांचे घराणे मूळचे रत्नागिरी जिल्ह्याच्या मालवण तालुक्यातील आचरे या गावाचे. तेथे त्यांचे घर आजमितीलाही कसेबसे टिकून आहे. कै. गं. भि. आचरेकरांचा जन्मही आचरे या गावाचाच. १८८५ सालचा. संगीतकलेकडे त्यांच्या मनाचा मूळचाच कल असल्यामुळे शालेय शिक्षण झाल्यानंतर नारिंग्रे या गावाचे बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांचे गुरुबंधू कै. पं. बळवंतराव बापट यांच्याकडे त्यांनी गायनाचे शिक्षण घेतले, आणि प्रावीण्य संपादन केले. वस्तुतः, बापटबुवांकडे त्यांनी ग्वाल्हेर-घराण्याच्या पद्धतीने केवळ गायनाचेच शिक्षण घेतले, ध्रुपदख्यालांचा भरणाही करून घेतला, परंतु नंतरच्या काळात त्यांनी सतार, बीन, तबला, मृदंग याही वाद्यांचे शिक्षण घेऊन त्यांवर प्रभुत्व मिळविले. आमच्या काळात 'बीनकार' आणि 'संगीतशास्त्रज्ञ' म्हणूनच त्यांचा दबदबा व लौकिक होता.

पण आचऱ्याच्या परिसरात आपल्या संगीतकलेला पूर्ण वाव कदाचित मिळणार नाही, या कल्पनेने त्यांनी वयाच्या केवळ विसाव्या वर्षीच आचरे सोडिले. सौराष्ट्रातल्या राजकोट शहरात 'राजकुमार कॉलेज'मध्ये त्यांची १९०५ साली नियुक्ती झाली. तेथे ते १९०९-पर्यन्त, म्हणजे चार वर्षे नोकरीत होते.

हा चार वर्षांच्या नोकरीचा काळ त्यांच्या घडणीचा काळ होता. गुजराती भाषा तर ते उत्तम बोलू लागलेच, पण गायनासारख्या बिनमहत्त्वाच्या व नाम-धारी मानिल्या गेलेल्या कलेला त्यांनी राजपुत्रांसाठीच असलेल्या त्या कॉलेजमध्ये प्रतिष्ठा आणून दिली. बुद्धिमान असल्याने गायनाचे शिक्षण कसे रोचक करावे, याचा ढंग आणि हातोटी त्यांनी येथे जी संपादन केली, ती त्यांना पुढे आयुष्यभर उपयोगी पडली. गंगारामबुवा हे एक लोकप्रिय शिक्षक म्हणून नावाजले जाऊ लागले.

किर्लोस्कर-नाटक-मंडळीमधले सुविख्यात गायक-नट बळवंतराव ऊर्फ (बाळकोबा) नाटेकर हे पुण्याच्या 'ट्रेनिंग कॉलेज फॉर मेन' येथे गायनाचे शिक्षक होते. ते १९०९ साली दिवंगत झाले. त्यांची रिकामी जागा भरण्यासाठी मुंबईच्या 'टाइम्स् ऑफ् इण्डिया'मध्ये आलेली जाहिरात आचरेकरांच्या नजरेस पडली. पुण्याचे त्या वेळचे सांस्कृतिक महत्त्व अनेक कारणांमुळे फार मोठे होते. आचरेकरांनी त्या जागेसाठी अर्ज केला. पण या जागेसाठी त्या वेळीही ठिक-ठिकाणांहून एकूण चाळीस अर्ज आलेले होते. गायनविषयाकडचा लोकांचा ओढाही यावरून आपल्याला सहजासहजी कळून येतो. शेवटी असे ठरले की, सर्व उमेदवारांची लेखी व तोंडी परीक्षा घ्यावी. परीक्षकांनी परीक्षा घेतली. तीत गंगारामबुवा पहिले आले, आणि त्यांची या जागेवर नियुक्ती झाली, आणि अगदी अखेरपर्यंत, म्हणजे त्यांच्या मृत्यूपर्यंत (३-६-१९३९, मुंबई), ते याच जागेवर अट्ठावीस वर्षे प्रो. आचरेकर म्हणून राहिले. ते पुढे तसेच विख्यात झाले.

गायन, व्यायाम, चित्रकला हे विषय त्या वेळी शाळेत उपेक्षितच विषय होते. मुलांनी मनोरंजन करून घ्यावे, अथवा दंगा करावा, असेच या विषयांचे तास असत. पण आचरेकरांच्या पूर्वानुभवामुळे त्यांनी शाळेतल्या ह्या अडचणींवर मात केली. आपल्या कुशाग्रबुद्धीने आणि विनोदप्रचुर सुबोध शैलीने ते विषय असा सुंदर समजावून देत असत की, त्यांचा तास विनोदामुळे मनोरंजनाचा तर होईच, पण त्यातल्या आशयामुळे उद्बोधक ठरे. विद्यार्थ्यांची उपस्थिती तुडुंब राही; आणि गायनाची समजदारी वाढविण्याचा आचार्य आचरेकरांचा हेतू सफल होई.

प्रो. आचरेकरांचा ट्रेनिंग कॉलेजमधला काळ हा त्यांच्या गायनकर्तृत्वाचा आणि निर्मितीचा काळ ठरला. अनेक गोष्टी त्यांनी नव्याने शिकून घेतल्या. गायनवादन तर त्यांना अवगत होतेच; पण उर्दू भाषा, खगोल-ज्योतिष, रत्नपरीक्षा, घड्याळा-दिक यंत्रांची दुरुस्ती यांतही ते वाकबगार झाले. शाळेतील उर्दूचा शिक्षक गैरहजर असला तर त्याचा उर्दूचा तासही प्रो. आचरेकर घेत. वाद्ये दुरुस्त करून पुन्हा उत्तम वाजती करणे हे तर त्यांना किती उत्तम येत होते, हे सर्वांनाच माहीत आहे; पण वाद्ये नव्याने बनविणे ही अवघड विद्याही त्यांनी आत्मसात करून घेतली होती. त्यांनी घरच्या-घरी पाच बीन बनविलें होते; आणि मृदंगही तयार केला होता. माझे गायनगुरुजी कै. ना. द. तांबेशास्त्री हे आचरेकरांचे शिष्य होते.

कै. आचरेकर हे भारतीय संगीताचे आणि संगीतशास्त्राचे निष्णात ज्ञानवन्त होतेच, पण त्यांना या कलाशास्त्रांचा अभिमान होता. प्राचीन ग्रंथांतील संगीताच्या समस्यांचा त्यांनी जो उत्कृष्ट उलगडा केला, तो बहुमान्य झाला. त्यामुळे सरकार-दरबार, सभासंमेलने यांमध्ये या विषयाचे जाणकार म्हणून त्यांना अतिशय मान होता, आणि त्यांचा या विषयातील शब्द अधिकारी स्वरूपाचा गणिला जाई.

प्रायोगिक क्षेत्रात त्यांनी १९२७ साली प्रथमच तयार केलेल्या बावीस श्रुतींच्या हार्मोनियम्‌मुळे ते सर्वसाधारण लोकांना अतिशय माहीत झाले. किंबहुना, आचरेकर म्हणजे श्रुतिपेटी, असे समीकरणच झाले. त्या काळी ही श्रुतिपेटी हा वृत्त-पत्रातल्या चर्चेचा एक मुख्य विषय होता. त्यांची कसबी कारागिरी यावरून लक्ष्यात येईल. त्यांनी मृदंगही तयार केला होता, याचा उल्लेख केलाच आहे; पण शंकर-भैयांसारख्या प्रसिद्ध वादनकारांबरोबर त्यांची जुगलबंदीही अनेकांनी ऐकिली आहे.

भारतीय संगीत आणि स्वरशास्त्र यांविषयीचे आचरेकरांचे लेखन हे त्यांचे चिरस्थायी असे स्मारक आहे. त्यांची कुशाग्रबुद्धी येथे उत्कृष्टपणे दिसून येते, भारतीय संगीत : स्वरमीमांसा आणि शास्त्रीय संगीतरागपद्धती, स्वरशास्त्रातील गुणोत्तरे, भारतीय संगीत —स्वरशास्त्र, चल व ध्रुव वीणा, संपूर्ण श्रुतिमंडल, षड्‌जपंचमभाव व २२ श्रुतींची स्थाने, श्रुतींची स्वरांत विभागणी, चलवीणेत व ध्रुववीणेत स्वरसंक्रमण, शुद्धकाकल्यन्तर अर्वाचीन वीणा, केदारथाटातील श्रुति-स्वरसिद्धान्त, षड्‌जपंचमांची अविकृतता, केदाररागलक्षण व केदारातील जन्यथाट, केदारजन्य शुद्धकल्याण-थाट, शुद्धकल्याण-थाटाश्रित राग, संपूर्ण यमनथाटातून संभवणारे संपूर्ण-षाडव-ओडव राग, यमनथाटातील ओडवराग, केदारजन्य खमाज-थाट, प्रचलित वीणेवरील मध्यमाच्या तारेने स्वरांची बदललेली नावे – या नुसत्या लेखशीर्षकांनीही आचरेकरांच्या स्वरशास्त्रामधील कामगिरीची काही कल्पना येईल. तथापि यांव्यतिरिक्त 'मत्सरीकृता मूर्च्छने'चे दोन भाग ही त्यांची आज दुर्मिळ झालेली छोटी ठाशीव पुस्तके अपार महत्त्वाची आहेत.

कै. गं. भि. आचरेकरांचे हे जीवनवृत्त प्रस्तुत ग्रंथाच्या संदर्भात परंपरेच्या दृष्टीने कसे महत्त्वाचे आहे, त्याची आता सहज कल्पना येईल.

आचरेकरांचे सर्वांत थोरले चिरंजीव आणि प्रस्तुत ग्रंथाचे लेखक श्री. बाळ-कृष्ण गंगाराम आचरेकर यांचाही जन्म वडिलांप्रमाणे आचरे येथेच झाला. १७ जून १९०४ हा त्यांचा जन्मदिवस. बाळपण वडिलांसमवेत राजकोटला घालविल्यावर व १९०९-पासून १९२६-पर्यंतचा काळ पुण्यात घालविल्यानंतर कौटुंबिक कारणास्तव ते व्यवसायाच्या निमित्ताने मुंबईस गेले. प्लम्बिंग, वीजव्यवहार इत्यादींची कॉंट्रॅक्ट्‌स्‌ घेणे हा त्यांचा व्यवसाय. त्यामुळे तसे मुळात ते वडिलांच्या कुलविद्येपासून काहीसे दुरावलेलेचे होते. पण १९३७ साली वडिलांना पक्षाघात झाल्यापासून ते जे पुण्यास स्थायिक झाले, ते आजपर्यंत येथेच आहेत. गवत्या मारुतीच्या जवळचे त्यांचे वाद्ये विकण्याचे आणि ती दुरुस्त करण्याचे मोतीवाले पंडितांच्या वाड्यातले दुकान (१९३८–१९५७) अजूनही अनेकांना आठवत असेल.

बाळासाहेब आचरेकरांना प्रथमपासून चारचौघांप्रमाणे संगीताची आवड असली, तरी संगीताच्या शास्त्रात त्यांनी तसे खोल लक्ष्य मुळीच घातले नव्हते.

प्रश्न असा की, मग एवढा मोठा मूलगामी ग्रंथ त्यांना कसा लिहिता आला? भल्याभल्यांचीही मती गुंग व्हावी, असा हा जटिल विषय त्यांना एवढा कसा आत्मसात करिता आला?— याला एक तात्कालिक कारण घडले. ते असे — १९६३-च्या डिसेंबरमध्ये पं. बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी यांनी लिहिलेला 'श्रुतिदर्शन' नावाचा एक ग्रंथ बाळासाहेबांकडे 'सकाळ' या वृत्तपत्राकडून परीक्षणासाठी आला. बहुधा 'आचरेकर' या नावाला असलेल्या जुन्या प्रतिष्ठेमुळेच तो ग्रंथ त्यांच्याकडे आला असावा! 'श्रुतिदर्शना'त खारटतुरट मजकूर व टीका कशी आहे, ते अनेकांना माहीत आहे. त्यात कै. आचरेकरांवरही टीका आहे. तिने श्री. आचरेकर जागे झाले. त्यांना असा प्रश्न पडला की, ज्या आपल्या वडिलांच्या स्वरशास्त्राच्या सिद्धान्ताला एके काळी इतकी मान्यता होती, त्याचे एकाएकी इतके अवमूलन कसे झाले? मग त्यांनी अभ्यासास आरंभ केला. अक्षरशः अहोरात्र जुन्या-नव्या संगीतशास्त्रग्रंथांचे वाचन, परिशीलन, मनन, निदिध्यास केला. भोवताली कितीही कल्लोळ असो, की डोंबाऱ्यांचा खेळ चाललेला असो; त्यांची एकाग्र होण्याची वृत्ती अशी कौतुकास्पद आहे की, त्यांना फक्त आपल्या पुढचे काम मात्र दिसते. एकलव्याप्रमाणे! ही उपासना त्यांनी खरोखरच एकलव्याप्रमाणे केली. आणि ती करिताना वडील त्यांना रुग्णशय्येवर पडल्या-पडल्या श्रुतिशास्त्राचे जे विवेचन सांगत असत, ते सर्व एकाएकी दिसू लागले! त्यांना जणू उलगडा होऊ लागला. आचरेकरांचा ग्रंथसंग्रह फार मोठा आहे. पण गाठी पैसा नसताना हे प्राचीन-अर्वाचीन ग्रंथ त्यांनी कसे जमा केले असतील?— ग्रंथ संस्कृत असो, मराठी असो, इंग्रजी असो, वाचण्यास आणिला, की तो संपूर्ण उतरूनच घ्यावयाचा, आणि मूळ परत करावयाचे! लिहिण्याने वाचनही पक्के झाले, ग्रंथही अवगत झाला, आणि संग्रहातही राहिला! या रितीने कितीतरी लेख आणि अनेक ग्रंथ त्यांनी नकलून घेतलेले आहेत. यायोगे विषय अवघड असला, तरी त्यांना तो खोलवर स्फटिकासारखा दिसू लागला. करतलामलकवत झाला. त्याचे धागेदोरे, परंपरा, त्याची गुंतागुंत, त्यातले मार्ग, प्रश्न, सोडवणुकी, दिशा — सर्वच प्रकाशित झाले. यातूनच त्यांचे 'संगीतकलाविहारा'तले 'श्रुतिदर्शन' या ग्रंथाच्या परीक्षणाचे पंधरा लेख उदयाला आले. याच मासिकात त्यांचे अन्यही विषयांवरचे पुष्कळ लेख प्रकाशित झालेले आहेत. या लेखनामुळे आपोआप एक सराईतपणा आला. वस्तुतः, त्यांचे शिक्षण मॅट्रिक उत्तीर्ण एवढेच. पण ते १९२३ सालचे मॅट्रिक आहेत, हे मुद्दाम लक्ष्यात ठेविलेले बरे! जनरल एस्. पी. पी. थोरात आणि ते सहाध्यायी होते, आणि श्री. थोरातांचे अद्यापि आचरेकरांवर फार प्रेम आहे.

श्री. आचरेकरांच्या लेखणीत एक मिस्किलपणा आहे; उपरोधही आहे. पण आदरणीय व्यक्तींविषयी लिहिताना ते अतिशय प्रांजळपणे आणि नम्रपणे लिहितात. आणि शास्त्र व प्राचीन ग्रंथ यांविषयी लिहिताना ते अगदी सरळ-सुबोध शैलीने लिहितात. संगीतशास्त्रावर त्यांची, पतिव्रतेची पतीवर असावी तशी, निष्ठा आहे. या सर्वच गुणांचा सम्मिलित प्रत्यय प्रस्तुत 'भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र' या ग्रंथात वाचकाला आल्यावाचून राहणार नाही.

* * *

'भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र' हा श्री. बा. गं. आचरेकरांचा ग्रंथ एक अतिशय महत्त्वाचा आणि वैशिष्ट्यपूर्ण असा शास्त्रग्रंथ आहे. भारतीय संगीताला जी अनेक अंगे आहेत, त्यांतील स्वरशास्त्र आणि रागविवेचन या दोन महत्त्वाच्या अंगांचा प्रस्तुत ग्रंथात अत्यंत सविस्तर, शास्त्रपूत आणि मूलगामी ऊहापोह आहे. स्वरशास्त्राचे विवरण करिताना आचरेकरांनी पूर्वसूरींच्या सिद्धांतांचे खण्डनमण्डन करण्यात आपले बुद्धिसर्वस्व पणाला लाविले आहे. भरतमुनींच्या 'नाटचशास्त्रा'तील सिद्धांतांपासून कालपरवापर्यंतच्या ग्रंथांतले सिद्धांत त्यांनी कसोशीने पारखून घेतलेले आहेत. ह्या सर्वच सिद्धांतांचे परीक्षण त्यांनी शास्त्रकाटयाच्या निष्ठुर कसोटीने केलेले आहे. आचरेकरांच्या ह्या प्रतिपादनामध्ये प्राचीन शास्त्रपरंपरेमध्ये दिसून येणारा रोखठोकपणा, निश्चितपणा आणि परखडपणा जसा पदोपदी दिसतो, तशीच व्यक्तीपेक्षा सिद्धान्तांची आणि शास्त्राची बूज राखण्याची वृत्ती सर्वत्र दिसते. व्यक्ती कर्तृत्वाने कितीही मोठी असो, सर्वमान्य असो, तिच्यापेक्षा शास्त्रसिद्धान्त हेच अधिक महत्त्वाचे, आणि चिरन्तन स्वरूपाचे असतात. कारण संस्कृतिगुणांची अभिवृद्धी व्यक्तीने नव्हे, तर व्यक्तीच्या कर्तृत्वाने होत असते. त्यामुळे आचरेकरांनी आपले लक्ष्य सिद्धान्तांवरून बिलकुल चळू दिलेले नाही. यातूनच त्यांचे पं. भातखंड्यांच्या श्रुतिविवेचनाचे तीव्र परीक्षण निर्माण झाले (पृ. ९६–११०). मात्र या परीक्षणात किंवा अशा प्रकारच्या अन्यही परीक्षणांत कोठेही वैयक्तिक आकस दिसून येणार नाही. एवढेच नव्हे, तर भातखंड्यांच्या कार्याबद्दलच्या गौरवामध्ये (पृ. ९२–९६) ते कोणालाही हार जाणार नाहीत, असे दिसेल. भीष्मांशी युद्ध करण्यापूर्वी अर्जुनाने त्यांना विनम्रभावाने वन्दन केले, असे सांगतात. थोर लोकांविषयीची आचरेकरांचीही भूमिका अशाच प्रकारची आहे. ज्या व्यक्तीच्या प्रतिपादनाचे परीक्षण करावयाचे, तिच्या कार्यगौरवाचा विचार सतत मनात बाळगूनच त्यांनी खण्डनमण्डनाचे कार्य केलेले आहे. ह्याच्या खुणा आपल्याला ह्या ग्रंथात ठायीठायी दिसून येतात.

भारतीय संगीतशास्त्र किती प्राचीन आहे, हे प्रस्तुत ग्रंथात पानोपानी दिसून येईल; त्याबरोबरच ते किती सुव्यवस्थित मांडणीचे आहे, हेही कळून

येईल. ते अचूकही आहे, असे श्री. आचरेकरांचे साधार म्हणणे आहे. आपण लक्ष्यात घेतले पाहिजे ते हे की, भारतीय संगीत हे त्याच्या शास्त्रापेक्षाही प्राचीन आहे. कारण संगीताचे शास्त्र हे संगीतसरितेच्या काठाकाठाने वाढत राहते. मात्र संगीत हे वाहत्या पाण्याप्रमाणे बहुविध वाटांनी वाहत आलेले आहे. संगीत ज्या-ज्या वाटांनी वाहत आले, त्या-त्या सर्वच वाटांचे परिपूर्ण शास्त्र सिद्ध झाले आहे, असे नाही. आपल्याला जी माहिती आहे, तिच्या अनुरोधाने पाहता भारतीय संगीत हे प्रथमतः 'धर्मसंगीत' होते. त्याला 'यज्ञसंगीत' अथवा 'यातुसंगीत' असेही वर्णनपर नाव देता येईल. हे झाले सामवेदाच्या काळी. पण त्याही काळात लोकांचे म्हणून एक संगीत नांदत असलेच पाहिजे, ते 'लौकिक' संगीत. कदाचित हे संगीत सामसंगीताच्या रूपाने भेद पावले असेल. काही असो, लौकिक संगीताचा आणि सामसंगीताचा दूरचा का होईना, संबंध असला पाहिजे. अथर्ववेद हा जरी प्राधान्याने यातुवेद असला, तरी ऋग्वेदातही यातुसूक्ते आहेतच; आणि अथर्ववेद हा व्यापक अर्थाने लोकवेद आहे. तसाच या दोन संगीतांचा संबंध असावा. या दृष्टीने पाहता सामसंगीताची काही मुळे लौकिक संगीतात असणे शक्य आहे.

बौद्धांनी संगीतात काहीच भर टाकिली नाही. पण अनेक शतकांच्या प्रवासात रामायणाच्या काळी चारण-संगीतही रूढ झाले. हे चारण लोकांमधून उदय पावले होते, आणि ते कोणाचेही बांधील सेवक नव्हते. कुशलवांच्या रामायणगानात आपल्याला ह्याचा प्रत्यय येतो. शुनःशेपकथेसारख्या कथाही अशा संचार करणाऱ्या चारणांनीच बंदिस्त करून ठेविल्या, अशी एक उपपत्ती आहे. 'चारण' या शब्दाची व्युत्पत्ती 'चर्' (= संचार करणे) या धातूपासून आहे, हे येथे लक्ष्यात घेण्यासारखे आहे. 'चारण' याचे स्पष्टीकरण असे देतात— 'चारयति प्रचारयति नृत्यगीतादिविद्यां तज्जन्यकीर्तिं वा।'

याचेच साकार झालेले रूप आपल्याला राजेलोकांचे स्तुतिपाठ गाणाऱ्या, राजसभेतल्या वैतालिकांच्या स्तुतिसंगीतात आढळते. हे वैतालिक राजाच्या नोकरीत असत. त्यांचे संगीत परिष्कृत होते. 'वैतालिक' या शब्दाचा उगम 'वि' (= विविध) आणि 'ताल' यांपासून आहे. (हे 'वैतालिक' संस्कृत नाटकांत वारंवार आढळतात. 'मुद्राराक्षस' नाटकातल्या वैतालिकांची तर खास अशी भूमिकाच आहे.) विविध तालांनी नटवून-सजवून ते राजाचे स्तुतिपाठ गात असत. पण चारण जसे विमुक्त असत, तसे हे वैतालिक मुक्त नसत. स्तुती करणे हा त्यांच्या नोकरीचा भाग होता. चारणांची मुळे लोकसंस्कृतीत रुजलेली होती; तर वैतालिकांचे लक्ष राजसेवेमध्ये होते. हा फरक लक्ष्यात घेण्यासारखा आहे. पण वैतालिकांचे संगीत हे राजमान्य होते. म्हणून ते अधिक सुघड असणे स्वाभाविक होते. ह्याच्यासमवेतच देवालयाच्या आश्रयाने नांदणारे संगीतही

होते. प्रत्येक देवालयास 'नटमण्डप' असेच. त्यात नृत्यसंगीताचे गावातल्या लोकांचे कार्यक्रम होत असत. त्यांत देवसंगीत अथवा अथवा भक्तिसंगीत होते. हेही संगीत वैतालिकांच्या संगीताप्रमाणे शब्दनिष्ठ होते. उत्तरकालचे जयदेवाचे 'गीतगोविंद' हे अशा संगीताचे उत्तम उदाहरण होय. पण याच्या पूर्वीच भरतमुनींच्या काळी 'मार्गी' संगीताला स्थैर्य आले. तथापि 'देशी' संगीतही रूढ होतेच. भरताच्या काळी नाटकातही अल्प संगीत प्रविष्ट झाल्याचे दिसते. नृत्यात तर संगीत होतेच.

संगीताचे जे हे विविध टप्पे सांगितले, ते एक संपल्यावर दुसरा, अशा आखबंद रितीने चालत आले नाहीत, हे लक्ष्यात ठेवणे अगत्याचे आहे. यांतल्या प्रत्येक टप्प्याचा उगम शोधणे हे भाषेचा अथवा बोलीचा उगम शोधण्याप्रमाणेच दुष्कर आहे. पण संगीताचे हे सर्व —— आणि काही अधिकही —— प्रवाह बरोबरीने अथवा काही समान्तर, काही असमांतर असे वाहत आलेले आहेत. वाहता-वाहता काही अधिक पुष्ट झाले, तर काही अपुष्ट राहिले. परंतु काही असले, तरी ते काही प्रमाणाने एकमेकांचे ऋणायित झालेले आहेत. फुलाची एकच पाकळी कधी उमलत नाही, तर सर्वच पाकळ्या एकदम थोड्या-थोड्या अशा उमलत जातात आणि शेवटी संपूर्ण फूल उमलते. त्याप्रमाणेच हे आहे. ह्यालाच कलिकाविकासन्याय म्हणतात.

दुसरीही एक गोष्ट लक्ष्यात ठेविली पाहिजे. वर सांगितलेल्या प्रवाहातील प्रत्येक प्रवाह आपापल्या परीने थोडाबहुत बदलत-बदलत आलेला आहे. 'आपली संगीताची परंपरा तीनचार हजार वर्षांची प्राचीन परंपरा आहे; आणि ती अविच्छिन्नपणे, अविकृतपणे चालत आलेली आहे', असे कोणी आवेशाने म्हटले. म्हणजे आपण खुशालतो. पण अशी विधाने काहीशी अफाटच म्हणावी लागतील. सर्व सृष्टी बदलली, समाजजीवन बदलले, जेथे पाणी होते तेथे वाळवंटे झाली, नद्या-डोंगरही पालटले, पण संगीत मात्र जसेच्या-तसे राहिले, हे कसे शक्य आहे? संगीत ही तर पाऱ्यासारखी तरल कला आहे. एकाच गुरुशिष्यांमध्येही संगीत हे बदलताना जर आपल्याला दिसते, तर सहस्रो वर्षांच्या संगीताच्या परंपरेत ते बदलले नाही, हे केवळ असंभाव्य आहे. गेल्या पन्नास वर्षांतलेही संगीत आज १९७४ साली राहिलेले नाही, हे आपण पाहतो. प्रतिभावंतांच्या जबरदस्त प्रभावामुळे तर संगीत बदलतेच, पण असे प्रतिभावंत नसले, तरी ते हळूहळू बदलत असतेच; ते साखळून राहत नाही. आपल्या गावातली लहानशी नदी ही नावाने तीच असली, तरी बदलते, तसाच संगीताचा जीवनक्रम आहे. नहून, ते शिलीभूत होऊन जाईल; खिळून राहील. भरतकालीन संगीत तानसेनाच्या काळी राहिले नाही; तानसेनाच्या वेळचे संगीत आज उरले नाही; आणि आजपासून दोनतीनशे वर्षांनी आजचे संगीतही कदाचित स्मृतिशेष होईल. आजच्या एखाद्या अतिसुन्दर

मेहफिलीला स्वतः तानसेन जर मुकाट्याने येऊन बसला, तर तो आजच्या गाण्याने अस्वस्थ आणि खिन्न झाल्यावाचून खास राहणार नाही. आणि समजा, तानसेन स्वतः आज गावयाला बसला, तरी आपण श्रोते त्याचे गाणे आदरपूर्वक ऐकू खरे, पण मनातल्या मनात 'हा एवढा मोठा गायक असे काय चमत्कारिक गातो आहे!' अशी चुळबूळ करीतच ते ऐकू! गाण्यात कानांच्या सवयीचा भाग फार मोठा असतो. पण असे असले, तरी या सर्व काळात 'संगीत' नावाची वस्तू मात्र चिरन्तन टिकून राहिली आहे; आणि ती राहणारच. थोडक्यात सांगावयाचे म्हणजे ज्याप्रमाणे 'बोलणे' बदलते, पण 'भाषा' राहते, त्याचप्रमाणे 'गाणी' बदलतात, पण 'गाणे' टिकून राहते.

प्राचीन ग्रंथांतले स्वरसिद्धान्त आणि विशेषेकरून भरतमुनींच्या स्वरशास्त्राचे प्रतिपादन यांकडे आचरेकरांचा किती ओढा आहे, हे या ग्रंथाची कांही पाने चाळून पाहिली, तरी प्रत्ययाला आल्यावाचून राहणार नाही. त्यांचा हा ओढा सर्वथैव यथार्थ आहे. संगीताच्या या शास्त्रासंबंधी प्राचीन भारतीयांनी इतका सूक्ष्म आणि शुद्ध विचार केलेला आहे की, त्याला फक्त ग्रीक संगीतशास्त्रातच काय-ती काही तुलना आढळेल. या गोष्टीचा कोणा भारतीयाला अभिमान वाटणार नाही? आचरेकरांना तो वाटला, तर ते अत्यन्त स्वाभाविक आहे. प्राचीन ग्रंथकारांविषयी त्यांना अतीव प्रेम, आस्था, आदर आणि अभिमान आहे. त्यांचा उल्लेख ते नेहमी आदरपूर्वक बहुवचनाने करितात. कारण शेकडो वर्षांपूर्वी त्यांनी स्वरांसंबंधीचे जे सिद्धान्त आपल्या प्रदीर्घ चिन्तनाने काढिले, ते आजही अबाधित राहिले आहेत. आजच्यासारखे यंत्रसिद्ध साहाय्य नसतानाही केवळ चिन्तनाने प्राचीनांना स्वरांचा आणि त्यांच्या परस्परसंबद्ध सनातन नात्यांचा जो साक्षात्कार झाला, तो केवळ अतुलनीय आहे; आणि या त्यांच्या साक्षात्काराचे स्तोत्र आचरेकरांनी न कंटाळता वारंवार गाइले आहे. प्राचीन काळी स्वरमापनासाठी सप्तकातल्या श्रुतीचे परिमाण ज्या आचार्यांनी शोधून काढिले, त्यांच्या कल्पकतेची आणि बुद्धिवैभवाची प्रशंसा करावी, तेवढी थोडीच आहे. आज यंत्राच्या साहाय्याने आंदोलनांची संख्या मोजता येते, आणि आपण आंदोलनांच्या भाषेने बोलतो; पण म्हणून प्राचीन श्रुतिसिद्धांतांचे मूळ महत्त्व बिलकुल उणावत नाही. कारण परिमाण वेगळे असले, तरी निष्कर्षांत भेद नाही.

हे श्रुतिशास्त्र आणि स्वरांचे संवादभाव यांचा अतूट संबंध आहे. षड्जपंचमभाव आणि षड्जमध्यमभाव हे या शास्त्राचे खरोखर हृदयस्थ भावच म्हटले पाहिजेत. ज्या कोणे एके दिवशी हे संवादभाव भारतीयांना प्रतीत होऊन सापडले, तो दिवस कपिलाषष्ठीच्या योगाचाच असला पाहिजे. कारण या संवादभावातून स्वरांची निर्मिती झाली, आणि सप्तक सिद्ध झाले. या संवादभावाचे माहात्म्य आणि महत्त्व ह्या प्रस्तुत ग्रंथाचा गाभाच आहे. ग्रामसिद्धी, रागातील वादीसंवादी स्वर इत्यादी

अनेक विषयांच्या प्रतिपादनासाठी त्याची कशी आवश्यकता आहे, याचा उत्कृष्ट प्रत्यय प्रस्तुत ग्रंथामध्ये सर्वत्र येतो. संस्कृत साहित्यशास्त्रामध्ये रससिद्धान्ताला जे स्थान आणि जी स्वीकार्यता सर्वत्र आहे, तेच स्थान आणि तीच स्वीकार्यता या श्रुतिशास्त्राला आहे. अर्थात यात मतभेद आहेत,— असतीलही. परंतु या-ना-त्या मार्गाने प्रत्येकाला याच मुक्कामाला यावे लागते. कारण नैसर्गिकता अथवा 'स्व-भाव' ही याची प्रत्ययकारी खूण आहे.

श्रुतिशास्त्राची चर्चा आजवर अनेक शतके होत आली आहे. भरतमुनींच्या कालापासून त्याचे वेगवेगळ्या अंगांनी परीक्षण होत आलेले आहे. या परीक्षणाने संगीतशास्त्राचीही अभिवृद्धी झालेली आहे. रससिद्धान्ताच्या बाबतीत जसे भरताचेच नाव प्रथम घ्यावे लागते, तद्वत स्वरशास्त्राच्याही विषयात भरताच्याच नावाने पहिली मानाची ओंजळ वहावी लागते, ही एक विशेष योगायोगाची गोष्ट आहे. संगीत-नृत्य-नाट्य यांचा पहिला अत्यन्त लक्षणीय प्रणेता भरतमुनी. त्याच्यापासून पुढे एक मोठी परंपराच प्रवृत्त झाली. ही परंपरा आता प्रस्तुत ग्रंथापर्यंत चालू आहे, असे म्हटल्यास चूक नाही.

'भारतीय संगीताचे प्राचीन ते प्रचलित ग्रंथकार, शास्त्रकार' या नावाचे जे पहिलेच १२५ पृष्ठांचे प्रकरण प्रस्तुत ग्रंथात आहे, त्यात या परंपरेतील प्रमुख सिद्धान्तांचे सारगर्भ विवेचन आहे. वेगवेगळे ग्रंथकार, त्यांचा काळ, त्यांची शास्त्रातील वैशिष्टये आणि त्यांच्या सिद्धान्तांचे परीक्षण हा सर्व विषय वाचल्यावर आचरेकरांनी किती विस्तृत वाचन केले आहे, आणि ते कसे साक्षेपाने केले आहे, हे ध्यानी येते. आचरेकरांची पृथक्करणाची शक्तीही येथे अनुभवाला येते. सामवेदापासून आजपर्यन्तचा संगीताच्या शास्त्राचा इतिहास आपल्याला संक्षिप्त आणि विवेचक रितीने, पण स्वरशास्त्रास अनुसरून येथे वाचावयास मिळतो.

हे संपूर्ण पहिले प्रकरण म्हणजे आचरेकरांच्या पुढील ग्रंथाचा पायाच आहे. पण यातील कांही विवेचनाकडे आवर्जून लक्ष्य दिले पाहिजे. या सर्व विषयात प्राचीन महाराष्ट्राचा भाग किती, हे आपल्याला आनुषंगिकरीत्या पृ. ५७-५९ येथे दिसून येते. यापुढे आचरेकरांनी अमीर खुसरो याच्यासंबंधी जे संशोधनपूर्वक विवेचन केले आहे, ते वाचून तर काहींना जसा आश्चर्याचा धक्का बसेल, तसाच काहींचा भ्रमनिरासही होईल. इतक्या ठाशीवपणाने हा विषय आचरेकरांनीच प्रथमतः मांडिला आहे.

* * *

अल्लाउद्दिन खलजीच्या काळी तेराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात होऊन गेलेल्या अमीर खुसरोने तीन महत्त्वाच्या नवीन गोष्टी भारतीय संगीतात प्रथमच प्रचारात आणिल्याचे सांगतात : (१) तंबोरा घेऊन गाण्याची पद्धती, (२) 'सतार'

या वाद्याची निर्मिती व वादन, आणि (३) ख्यालगायनपद्धतीची निर्मिती. या तिहींतली पहिली गोष्ट उघडच संशयास्पद आहे. किंबहुना, तंबोरा आणि त्याच्या आधारस्वराचे आपल्या आजच्या संगीतातील अपरंपार भरघोस महत्त्व नेमके कधी-पासून प्रस्थापित झाले, तंबोऱ्याच्या तारा षड्जपंचमांत कधीपासून मिळविल्या जाऊ लागल्या, पहिला तंबोरा कोणी कधी घडविला, तंबोरा आणि 'तुम्बुरू' हा भक्तिगीतसंबद्ध असलेल्या नारदाचा सहचारी असलेला देव यांचा काही संबन्ध आहे काय, तुम्बुरू हा आपण इराणी दैवतविश्वातून घेतला की काय, आणि तसे असले तर इराणी संगीतातल्या एखाद्या वैशिष्टयाची ती खूण आहे काय, तसे असल्यास इराणी संगीताचे या संदर्भात कोणते वैशिष्ट्य आपल्या संगीतात अवतरले आहे, त्याला इतिहासाचा पुरावा आहे काय, 'तंबोरा' या शब्दाचे मूळ काय[1], 'तुम्बा[2]' (सं.), 'तुम्बी[2]' (सं.) इत्यादी शब्दांचा 'तंबो-रा' या शब्दाशी काही संबन्ध आहे काय, असे अनेक प्रश्नोपप्रश्न तंबोऱ्याच्या सन्दर्भात उत्पन्न होतात. त्यांचा समाधानकारक उलगडा अद्यापि तरी झालेला नाही. हे झाले अमीर खुसरो आणि तंबोरा यांच्या संबंधाविषयी. अमीर खुसरो आणि ख्यालगायन व अमीर खुसरो आणि सतारनिर्मिती यांच्या बाबतीत आचरेकरांनी समर्थपणे प्रतिवाद केलेला आहे. त्या प्रतिवादाला पूरक म्हणून आणखी काही विचार येथे व्यक्त करणे अस्थानी होणार नाही.

अमीर खुसरोच्या (इ. स. १२५३–१३२५) वेळी मुसलमानांचे हिंदुस्थानात आगमन झाल्याला काही फार दीर्घ काळ लोटला नव्हता. गझनीच्या महमुदाने १०२५-च्या जानेवारीमध्ये प्रथम सोमनाथाचे मंदिर फोडले. त्यानंतरही त्याने हिंदुस्थानावर आक्रमणे केली, पण द्रव्याची लूट करून परत जाणे एवढेच त्याने आपल्या स्वाऱ्यांमध्ये केले. मात्र अल्लाउद्दिन खलजीच्या काळापासून, म्हणजे तेराव्या शतकापासून, मुसलमान येथे थोडेथोडे स्थायिक होऊ लागले. अल्लाउद्दिनाने १२९४ साली रामदेवराव यादवाचा दक्षिणेत पराभव केला. याच खलजीच्या पदरी अमीर खुसरो होता. त्याचे आईवडील तुर्की होते. पण त्याचा जन्म भारतातच एटा जिल्ह्यातील पटियाली या गावी झाला. ज्या नव्या देशात या वेळी मुसलमानांची नुकतीच कोठे बसावस होऊ लागली होती, त्यातील प्राचीन,

१. कृ. पां. कुलकर्णी यांनी आपल्या 'मराठी व्युत्पत्तिकोशा'त 'तंबूरा' हे अरबी मूळ सूचित केलेले आहे; आणि पुढे "हे वाद्य मूळ तुर्की आहे," असे म्हटले आहे. "A Turkish guitar with four wires" असाही त्यांनी 'तंबूरा' याचा अर्थ दिलेला आहे. परंतु 'तंबूरा' याचे मूळ तुर्की आहे, हा कोशगत अर्थावरून केलेला अंदाज दिसतो.

२ हे शब्द म्हणजे उत्तरकालीन संस्कृतीकरण आहे काय ?

पारंपरिक संगीतकला संपूर्णतया समजणे, उत्तम प्रकारे पचनी पाडणे, आणि तीत स्वतंत्ररीत्या अभिनव आणि तत्काळ सर्वमान्य होण्याइतकी भर घालण्याइतपत सामर्थ्य येणे या गोष्टींना बराच काळ जावा लागणे हे वस्तुतः अपरिहार्य आहे. कारण ही मन्दगतीची प्रक्रिया आहे. एक वेळ मोठमोठे देश जिंकणे याला कमी वेळ पुरेल; कारण तो बाहुबलाचा भाग असतो. पण एखाद्या प्रौढ संस्कृतीत अथवा कलेमध्ये लहानशीदेखील स्वतंत्र भर पडण्यासाठी शतके जावी लागतात. 'आला, पाहिले, आणि जिंकिले!' असा काही हा व्यवहार नाही. नवीनच येथे आलेल्या एका तुर्की कुळातील अमीर खुसरोसारखी एक व्यक्ती तत्कालीन सर्व भारतीय संगीत आपल्या कवेत घेते, आणि सत्तर-एक वर्षांच्या आपल्या जीवितावधीत अतोनात मूलगामी अशा काही गोष्टी त्यात आणून त्याशी एकजीव करिते, हे असंभाव्य आहे. हे इंग्रजांनाही आपल्या राजवटीत येथे करता आले नाही. शिवाय, इतिहासात या गोष्टींची साक्षही नाही. उत्तरकालीन 'ऐन-इ-अकबरी' या ग्रंथात 'सतार' या वाद्याचा उल्लेख वस्तुतः यावयास पाहिजे होता. पण त्यातही तो नाही. आभाळातून टाकाव्या, त्याप्रमाणे जणू अमीर खुसरोने या तीन गोष्टी भारतीय संगीताला बहाल केल्या, असे परंपरेने सांगितले असले, तरी तिला अन्य भक्कम आधार असल्यावाचून त्या परंपरेचा स्वीकार कसा करणार?

अमीर खुसरोच्या बाबतीत ज्या आणखी गोष्टी विद्वज्जनांनी नोंदविलेल्या आहेत, त्याही लक्ष्यात घेणे अगत्याचे आहे. त्या अशा —

(१) खिलजियों के युग में ही अमीर खुसरोने भारतीय रागों का वर्गीकरण अभारतीय दृष्टिकोण से किया।[१]

(२) अमीर खुसरो का कथन है कि संसार के भिन्न-भिन्न भागों से आकर लोगों ने यहाँ संगीत की शिक्षा ग्रहण करने का प्रयत्न किया, परन्तु वर्षों के प्रयास पर भी उन्हें यहाँ के संगीत का ज्ञान न हो सका।[२]

(३) खुसरो ने ब्राह्मणों से 'कुछ' सीखा था।[३] यह 'कुछ' संगीतशास्त्र नहीं था। ब्रह्महत्या जैसे पाप से मुक्त करा देनेवाली रागजननी जातियों का उपदेश एक मुस्लिम विद्यार्थी को दिया जाना त्रिकाल में असंभव था।[४]

---

१. 'मुसलमान और भारतीय संगीत', आचार्य बृहस्पति, पृ. १३.
२. 'खिलजीकालीन भारत', अतहर अब्बास रिजवी, पृ. १७६.
३. 'खिलजीकालीन भारत', अतहर अब्बास रिजवी, पृ. १७८.
४. 'मुसलमान और भारतीय संगीत', आचार्य बृहस्पति, पृ. ३२.

(४) तबले और सितार का आविष्कार रँगीले के युग में खुसरो खाँ ने किया था : उस युग से पहले इन वाद्यों और इनके वादकों की चर्चा कहीं नहीं है, परन्तु इन वाद्यों के आविष्कार को अमीर खुसरो के मत्थे मढ़ देने का श्रेय मुहम्मद करम इमाम को ही है।[५]

अमीर खुसरोविषयीच्या नोंदविलेल्या गोष्टी कशा प्रकारच्या आहेत, हे यावरून आणि पूर्वीच्या विवेचनावरून ध्यानात येण्यासारखे आहे.

ख्यालगायनाची निर्मिती अमीर खुसरोनेच केली, असे जे सांगतात, त्यांना आणखी असे विचारावेसे वाटते की, तेराव्या शतकापासून अठराव्या शतकापर्यंत — म्हणजे 'सदारंगा'च्या काळापर्यंत — आपल्या संगीताच्या इतिहासात ख्यालाचा आढळही होत नाही; जाती, प्रबन्ध, ध्रुपद हेच गायनप्रकार या मधल्या काळात प्रचलित होते; तानसेन आणि त्याचे गुरु हरिदासस्वामी हे ध्रुपदियेच होते, हे ज्ञात आहे; जर अमीर खुसरोनेच ख्यालगायकीची नवनिर्मिती केलेली असली, तर तिचे अस्तित्व या मधल्या काळात सर्वस्वी कसे लोपले? ह्या अस्तित्वाची पुसटही नोंद परंपरेनेदेखील ठेविलेली नाही. अकबरकालीन तानसेनाची ध्रुपदे आजही ज्ञात आहेत; मियाँकी तोडी, मियाँ मल्हार यांसारखे त्याचे काही रागही परंपरेने जपून ठेविलेले आहेत; तानसेनाचा मुलगा विलासखाँ याची विलासखानी तोडीही आपल्याला माहीत आहे. 'सेनियांचे घराणे' अशी त्याच्या घराण्याची निशाणी आजही जीव धरून आहे. या गोष्टीला आज तीनशे वर्षे होऊन गेली. मग 'खुसरोनिर्मित ख्याला'ची परंपरा किंवा त्या परंपरेतील निदान काही चिजा, काही आठवणी आपल्यापर्यंत का येऊ नये होत्या? निदान तानसेनाच्या काळापर्यंत तरी त्या का येऊ नये होत्या? खुसरोपासून तानसेनापर्यंतच्या दोन-एकशे वर्षांत 'खुसरोनिर्मित नव्या गायनपद्धती'चा समूळ लोप कसा काय झाला? त्याचे नवीन वाद्य सतार हीही ग्रंथांतरी निर्दिष्ट नसावी? त्यापूर्वी हजारो वर्षांपूर्वीची वेदकालीन 'भूमिदुन्दुभी' आजही आपल्याला माहीत आहे. तिची नोंद आहे. मग सतारीचे तानसेनाच्या काळी झाले तरी काय? तिचा हा लोप ऐतिहासिकदृष्टया मनाला पटत नाही. कारण वाद्ये अशी एकाएकी स्मृतिशेष होत नाहीत. त्यांची आठवण तरी राहते. शिवाय, परिस्थितीही त्या वेळी खुसरोची ही स्मृती जपून ठेवण्याला अनुकूल होती. खुसरो काय, किंवा तानसेन काय, दोघेही दिल्लीचे. उत्तरेकडे मुस्लिम सत्ताही त्या वेळी प्रबळ होती. दोघेही दिल्लीदरबारचे संरक्षण आणि ऐश्वर्य भोगणारे. तेव्हा तत्कालीनांनी खुसरोची 'ख्यालगायना'ची आणि 'सतारी'ची परंपरा जपून ठेवणे अगदी सोपे होते, शक्य होते. तरीही ती शिल्लक

५. 'मुसलमान और भारतीय संगीत', आचार्य बृहस्पति, पृ. ९४.

राहिली नाही; समूळ उच्छिन्न झाली. तेव्हा इतर काही नाही, तरी 'खुसरोचा ख्याल' हा लुप्त होण्याजोगताच दुर्बल होता, असे तरी अनुमान यातून खास काढावे लागते. वस्तुस्थिती अशी आहे की, अभिजात गायनाचा एखादा अभिनव प्रकार हा अशा प्रकारे, धुराचा राक्षस व्हावा तसा, अकस्मात कधी उदयाला येत नाही. तो हळूहळू रूढ होत-होत साकार होतो. ख्याल ह्या प्रकारची बीजे खरोखर पाहता ध्रुपदातच होती. ध्रुपद या गानप्रकाराचे कठीण कंगोरे झिजत-झिजत, त्याचा दृढ बंध काही मृदू होत-होत, थोडक्यात – ध्रुपद काहीसे ललित आणि नव्याने रोचक होत-होत ख्याल या प्रकाराचा जन्म झाला असला पाहिजे. अतरौलीवाल्यां-सारख्या अनेक विख्यात गायकांनी मूळच्या ध्रुपदांचेच ख्याल कसे केले, ते आजही आपल्याला चांगले माहीत आहे; हा याचाच पुरावा होय. इतकेच काय, पण एखाद्या रागाची वा चिजेची कुळीमुळी साक्षेपाने तपासून पहावयाची झाली, म्हणजे आजही ख्यालापेक्षा ध्रुपदाचाच हवाला भरतीदार गवई देतात, हाही याचाच पुरावा होय. 'ध्रुपद संपले ! ख्याल सुरू झाला !' असे रेघ मारल्याप्रमाणे संपूर्ण विभक्तीकरण गाण्यात असंभाव्य आहे. ध्रुपदांचा जमाना संपता-संपता ख्याल आणि ध्रुपद या दोहोंचीही पुष्कळ काळ एकत्र नांदणूक झाली; त्यांची आपआपसांत एकमेकांच्या वैशिष्ट्यांची देवघेव झाली. उदाहरणार्थ, ध्रुपदाच्या नोमतोमीतूनच ख्यालाची सुन्दर आलापचारी निर्माण झाली. ख्यालामधल्या तऱ्हेवार बोलतानेच विशेष हा ध्रुपदाकडून घेतलेला असणे अगदी शक्य आहे. तात्पर्य, ज्याला नवीनच जन्म दिला, त्या ख्यालाला, धृपदाने – अर्थात पित्याने – आपल्या स्वतःच्या मुलाला सजवावे-नटवावे, त्याप्रमाणे आपल्या वैशिष्ट्यांनी सजविले, त्याला आपला वारसा दिला, आणि आपण स्वतः इतमामाने निरोप घेतला. ख्याल ललित होता-होता जसा ठुंबरीच्या एका नवीन प्रकाराला मुघलकालात जन्म देऊन गेला, आणि तिच्यासाठी काही खास असे हलके जिल्हा-राग (ललितरूपाचे राग) ठेवून गेला, त्याप्रमाणे ध्रुपद-ख्याल-संबंध असले पाहिजेत. ध्रुपद-ख्याल-ठुंबरी ही आपल्याला आजही माहीत असलेली अशी कुळपरंपरा आहे.

आचरेकरांनी असे म्हटले आहे की (पृ. ६२), अठराव्या शतकात होऊन गेलेला दिल्लीचा बादशाह मुहम्मदशाह 'रँगीले' याच्या पदरी न्यामतखाँ नावाचा बादशहाचा गायनशिक्षक होता. याचेच दुसरे नाव 'सदारंग' असे होते. (ह्याचाच शेकडो चिजा आजही मेहफिलीत गवयी गातात.) ह्या 'सदारंगा'चा भाऊ कोणी फकीर खुसरो नावाचा सूफीपंथीय संगीतज्ञ होता. या फकीर खुसरोने रुद्रवीणेचे परिवर्तन करून 'सतार' या वाद्याची निर्मिती केली. आचार्य बृहस्पती यांचेही मत असेच आहे (पहा– 'मुसलमान और भारतीय संगीत', पृ. ७९). अर्थात सतारीच्या निर्मितीचे श्रेय खलजीकालीन तेराव्या शतकातील अमीर खुसरोला

नसून अठराव्या शतकातील मुहम्मदशाहकालीन फकीर खुसरोला आहे (पृ. ६२).

याही बाबतीत असे म्हणावेसे वाटते की, आचरेकरांना अधिक आणि निःसंदिग्ध पुरावे उपलब्ध झाले असते व ते त्यांनी दिले असते, तर बरे झाले असते. त्यायोगे या प्रश्नाची एकदा तड लागली असती. 'अमीरा'चे श्रेय 'फकिरा'ला देतानाही आधार हवाच.

काही असो, अमीर खुसरोच्या भारतीय संगीतातील श्रेयाचा प्रश्न तळापासून ढवळून काढण्याचे श्रेय आचरेकरांना दिले पाहिजे, यात मात्र शंका नाही.

* * *

षड्जपंचम आणि षड्जमध्यम या दोन भावांना संगीतात अत्यन्त महत्त्व असल्याचे सबंध ग्रंथात आचरेकरांनी वारंवार आणि परोपरीने प्रतिपादिलेले आहे. या दोन संवादभावांचे महत्त्व यापूर्वीही अनेकांनी वर्णिलेले आहे. परंतु त्या संवादभावांतून आचरेकरांनी गांधारग्रामाविषयीचा जो निष्कर्ष काढिला आहे (पृ. ७७–७८), ते मात्र खास त्यांचे संशोधन आहे.

गांधारग्राम स्वर्गलोकी गेल्याचे प्राचीन आणि अर्वाचीनही संगीताभिज्ञ सतत सांगत आले आहेत (पृ. ४३०). (प्रवर्तते स्वर्गलोके ग्रामोऽसौ न महीतले।) अर्थात गांधारग्राम संगीतात वापरला जात नाही, असा याचा अर्थ आहे. षड्ज-ग्राम आणि मध्यमग्राम हे दोनच ग्राम संगीतात प्रयुक्त आहेत. 'पण असे का? या दोन ग्रामांप्रमाणेच गांधारग्रामही संगीतात का वापरला जाऊ नये?' असे प्रश्न आचरेकरांना पडले. मग संवादभावांची गुरुकिल्ली आचरेकरांनी ह्या बंद कुलुपाला लावताच ते कुलूप उघडले, आणि दरवाजा उघडला!

गांधारग्रामात संगीताला आवश्यक असलेले षड्जपंचमांचे, पंचमषड्जांचे, इत्यादी संवाद नाहीत; आणि आपले संगीत हे तर मूलतः संवादभावांवर आधारलेले आहे. तेव्हा ज्या सप्तकात संवादच नाहीत, ते सप्तक काय कामाचे? यासाठी गांधारग्रामाची स्वर्गलोकास पाठवणी झाली! गांधारग्रामाच्या स्वर्गवासाचा हा उलगडा आचरेकरांनी प्रथमच अतिशय सुबोध रितीने केलेला आहे. हा भाग मुळातूनच वाचावयास पाहिजे (पृ. ७७–७८).

आचरेकरांचा पेशा शिक्षकाचा नाही, पण शिक्षकाचे गुण त्यांच्या ठिकाणी कसे उत्तम प्रकारे प्रतिबिंबित झालेले आहेत, हे त्यांच्या प्रतिपादनात ठायीठायी दिसून येते. ग्रंथ वाचता-वाचता एखादा मागील गुंतागुंतीचा विषय संदर्भात आला, तर आचरेकर मागचा नुसता हवाला देत नाहीत, तर तो सर्व विषय एखाद्या मुलाला

जवळ बसवून घेऊन प्रेमाने सांगावे, त्याप्रमाणे न कंटाळता संक्षिप्तपणाने पुन्हा सांगतात, आणि स्वच्छ उलगडा करून देतात. श्रुतिशास्त्राचा हा विषय असा आहे की, वाचताना तो कळतो,— म्हणजे कळल्यासारखा वाटतो. पण त्यावर प्रभुत्व येण्यासाठी त्याची आवृत्ती आवश्यक आहे. ही आवृत्ती अशा प्रकारे ग्रंथ वाचता-वाचता सहजीच होत असल्याने सर्व विषय अवगत होऊन जातो. आचरेकरांचे पृथक्करण आणि प्रतिपादन मुळात सुबोध असते. त्यात अशा मधूनमधून येणाऱ्या आवृत्तीमुळे त्याला वळकटी येते. द्विर्बद्धं सुबद्धं भवति. याव्यतिरिक्त त्यांनी प्रत्येक वेळी प्रत्येक ग्रंथकाराच्या मताला अनुसरून असलेल्या स्वरांचे वेगवेगळे नकाशे ग्रंथभर दिलेले आहेत. असे एकूण ४६ नकाशे या ग्रंथात आलेले आहेत. त्यांच्याव्यतिरिक्त आणखी कितीतरी आनुषंगिक कोष्ठके समाविष्ट आहेत. यावरून या सर्व कामी आचरेकरांनी किती परिश्रम केले असतील, याची कल्पना येण्यासारखी आहे.

नुसतेच नकाशे देऊनही ते थांबत नाहीत. या नकाशांचा उलगडा करणे हेही तितकेच आवश्यक आहे. तोही त्यांनी केलेला आहे. एवढेच नव्हे, तर या नकाशांतील स्वरांचा समन्वय करणे हेही जरुरीचे आहे. नहून, वरवर पाहता प्रत्येक नकाशातील स्वर भिन्नभिन्न आहेत, असे वाटून कोणाचा कोणाला मेळ नाही, असा ग्रह होण्याचा धोका आहे. हा ग्रह होऊ नये, याची आचरेकरांनी सर्व खबरदारी घेतलेली आहे. याचे स्पष्ट फलित असे आहे की, स्वर आणि ग्राम यांच्या बाबतीत भारतीय संगीतात — मग ते दाक्षिणात्य असो, की उत्तरेकडील असो, — एकच सूत्र कसे खेळत आहे, याची पूर्ण कल्पना येऊन संगीतकलेतल्या या विषयाच्या एकात्मतेचा एक प्रकारे प्रत्यय येतो.

भरतमुनींच्या सारणाचतुष्टयाचे विवेचन करितानाही श्री. आचरेकरांच्या सुबोध उपपादनाचा सुरेख प्रत्यय येतो. सप्तकातील स्वरांच्या निर्मितीसाठी हे प्रकरण अत्यन्त आवश्यक आहे. आचरेकरांनी त्याचा खुलासा विषयाचे पिंजण करून केलेला आहे. एवढेच नव्हे, तर प्राचीन षड्ज, आजचा षड्ज, प्राचीन सप्तक, आजचे सप्तक, षड्जमध्यमग्राम यांचाही सविस्तर प्रपंच केलेला आहे. ह्या सर्व विवेचनात आणखी कितीतरी महत्त्वाचे उपविषय येऊन गेलेले आहेत; आणि त्या प्रत्येकाचे संगीतशास्त्राच्या समजदारीच्या दृष्टीने महत्त्व आहे. उदाहरणार्थ, स्वरांची श्रुत्यंतरे ही स्वरांच्या मागे की पुढे ? प्रमाणश्रुतिप्रयोगातून काय निष्पन्न होते ? सारणाचतुष्टयप्रयोगाची निष्पत्ती काय ?...इत्यादी.

प्रस्तुत ग्रंथाच्या पहिल्या प्रकरणाच्या अखेरी-अखेरीस श्री. आचरेकरांनी पं. वि. ना. भातखंडे, कृ. ब. देवल, गं. भि. आचरेकर, चैतन्य देसाई, आचार्य बृहस्पती आणि पं. कपिलेश्वरीबुवा यांच्या श्रुतिविषयक विधानांचे जे परीक्षण केलेले आहे, ते जसे मार्मिक आहे, तसेच ते मूलतः विधायकही आहे. प्राचीनांचा

श्रुतिसिद्धान्त हा आचरेकरांचा जणू ध्रुव आहे. या ध्रुवनक्षत्राच्या साहाय्याने ते खण्डनमण्डनाच्या उलटसुलट प्रवाहांमधून आपली नौका इष्ट दिशेने वल्हवितात.

श्री. आचरेकरांनी केवळ भारतीय लेखकांच्याच ग्रंथांचे परीक्षण केले असते, तर ते एकांगी झाले असते. 'भाग दोन' यात भारतीय संगीताविषयी पाश्चात्त्य ग्रंथकारांचे काय म्हणणे आहे, तेही त्यांनी उद्बोधक रितीने विवेचनपूर्वक सांगितले आहे. त्यातील ग्राह्याग्राह्याचा अंश हा आपल्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे. आचरेकरांनी प्राचीन भारतीयांचे सुकाणू सोडिले नाही; आणि पाश्चात्त्यांचा नसता सोस बाळगून त्यांचा अकारण पाठपुरावाही केला नाही. या भागात कॅ. विलार्ड, ई. क्लेमेंट्स्, फॉक्स् स्ट्रँग्वेज्, हर्बर्ट पॉपले हे मान्यवर ग्रंथकार आपली हजेरी देऊन जातात.

यापुढील दोन भागांत पाश्चात्त्य आणि भारतीय प्राचीनतम संगीताची माहिती आणि परीक्षण आहे. प्राचीन ग्रीक गायनशास्त्र आणि वैदिक सामसंगीत यांची सांगोपांग माहिती वाचताना आपल्याला आचरेकरांच्या परिश्रमांचे आणि चिकाटीचे कौतुक वाटल्यावाचून राहत नाही. वैदिक सामसंगीतासंबंधी धुंडिराज-शास्त्री बापट यांचे पुस्तक, कृष्णराव मुळे यांच्या 'भारतीय संगीत' या पुस्तका-तील एक प्रकरण आणि त्यांच्याही पूर्वी १९३८ साली प्रकाशित झालेली लक्ष्मण शंकरभट्ट द्रविड यांची पुस्तिका ही सामग्री मराठीत उपलब्ध आहे. ग्रीक स्वरशास्त्राचे विवेचन यापूर्वी ल. रा. पटवर्धन यांनी केले होते. तथापि ग्रीक गायनशास्त्रासंबंधी इतक्या तपशिलवार रितीने ग्रन्थांतरी मराठीत प्रथमच लिहिले जात आहे. आचरेकरांना हे भूषणावह आहे, यात शंका नाही.

आपले प्राचीन धर्मसंगीत कसे होते, याची ज्यांना संक्षेपाने, पण यथार्थ ओळख करून घ्यावयाची असेल, त्यांनी 'वैदिक सामसंगीत' हे प्रकरण वाचणे अवश्य आहे. सामगानात किती स्वर वापरले जात, कसे वापरले जात, साम आणि लौकिक स्वर यांची तुलना, सामगानपद्धती कशी असे, गात्रवीणा म्हणजे काय, सामांचे वेगवेगळे प्रकार, सामगानात कोणते दोष असता कामा नयेत, सामगान-काली राग होते काय, सामगानकाली कोणकोणती वाद्ये अस्तित्वात होती, — इत्यादी अनेक विषय या भागात चर्चिलेले आहेत. सरतेशेवटी प्राचीन आणि प्रचलित अशा दोन्ही स्वरलिपींच्या पद्धतींस अनुसरून लिहिलेले साम कसे असेल, त्याचे फॉक्स स्ट्रँग्वेज याने दिलेले, पण तसेच नसलेले, असे एक उदाहरणही दिलेले आहे. या उदाहरणाने आजही कोणालाही हे विशिष्ट साम गाऊन पाहता येईल. प्रस्तुत भागाचे हे प्रायोगिक फलित.

'भाग पाच' यात एक प्रचलित विषय जिव्हाळ्याने आणि शास्त्रोक्त पद्धतीने चर्चिलेला आहे. संगीताचे ध्वनिशास्त्र, श्रुती, स्वर आणि आजचे हार्मोनियम् हे वाद्य हा तो विषय आहे. आचरेकरांच्या वडिलांनी — कै. गं. भि. आचरेकरांनी — हिंदुस्थानातली पहिली श्रुतिपेटी सिद्ध केली, आणि भारतीय संगीतातील रागांमधील स्वरांचे दर्जे व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य तिला दिले. त्यांची श्रुतिपेटी हे एक अभिनव कल्पक संशोधन होते. तेव्हा हा विषय श्री. बा. गं. आचरेकर यांच्या घरचाच होय, असे म्हटले तरी चालेल. जवळजवळ शंभर पृष्ठांचा हा भाग म्हणजे हार्मोनियम् या वाद्याविषयीचा एक स्वतंत्र प्रबंधच आहे. या भागात वेगळ्या संदर्भाने श्रुतिविषय येणे हे अपरिहार्य आहे. पण येथे तो पाश्चात्त्य शास्त्रकारांच्या तत्त्वानुसार चर्चिलेला आहे, आणि भारतीय व पाश्चात्त्य या दृष्टींनी त्याची फोड केलेली आहे. हार्मोनियम्‌ला सध्या आकाशवाणीवर जे आंशिक निर्बन्ध आहेत, त्यांचे समर्थन करणारे आणि त्यांना विरोध करणारे अशा उभय पक्षांनी समजदारी येण्याच्या दृष्टीने ज्याचा अवश्य अभ्यास करावा, असा हा भाग आहे.

भारतीय संगीतातील तीन ग्रामांचे विवेचन आचरेकरांनी अनेक ठिकाणी केलेले आहे; ते वाचनीय आहे. गान्धारग्राम तर पूर्वोक्त कारणांस्तव निरुपयोगीच झाला आहे. परंतु उरलेल्या षड्‌ज व मध्यम या ग्रामांच्या बाबतीत प्रश्न असा पडतो की, ही ग्रामपद्धती आपण आज वापरतो काय? गायकवादक आपल्या कलेचा आविष्कार करिताना आणि रसिक श्रोते तो ऐकताना ग्रामपद्धती आपल्या मनात बाळगितात काय? याचे उत्तर 'नाही,' असे आहे. ग्रामपद्धती आपण आज शास्त्रतः आणि प्रयोगात योजीत नाही, हे खरे. परंतु विविध रागांत स्वरांचे जे वेगवेगळे दर्जे आहेत, त्यांचा उपयोग करिताना मात्र ग्रामांचा विचार करणे आपल्याला सुव्यवस्थित ठरते. प्राचीन शास्त्रकार ज्या रितीने ग्रामांचा प्रयोग करीत असत, त्या रितीने आपण ग्रामांचा प्रयोग करीत नाही. परन्तु बागेश्री-रागात ज्या वेळी शुद्धधैवताचा प्रयोग करितात, त्या वेळी तो धैवत त्रिश्रुतिक, म्हणजे ४०० कंपनांचा असतो; हा ४०० कंपनांचा, त्रिश्रुतिक धैवत प्राचीन मध्यमग्रामातला आहे. मात्र अलैया बिलावलमध्ये जेव्हा शुद्ध-धैवताचा प्रयोग करितात, तेव्हा तो धैवत शुद्धच खरा, पण चतुःश्रुतिक, म्हणजे ४०५ कंपनांचा असतो; आणि हा धैवत जुन्या षड्‌जग्रामातला आहे. असे इतरही काही रागांतील स्वरांच्या विशिष्ट दर्जांबद्दल सांगण्यासारखे आहे. याचा अर्थ असा की, ग्राम हे जुन्या शास्त्रानुसार आज 'ग्राम' म्हणून आपण योजीत नाही. परन्तु ग्रामांमधील स्वरांचे श्रुतींनुसार असलेले विशिष्ट दर्जे आपण हिशेबात घेतो, आणि प्रयोगातही आणितो. जुन्या ग्रामांचा 'ग्राम म्हणून असलेला' वारसा लोपलेला असला, तरी ग्रामांतल्या स्वरांच्या विशिष्ट दर्ज्यांचा वारसा मात्र आपण चालविलेला आहे,— प्रयोगात आणि शास्त्रातही.

'भाग सहा' हे प्रस्तुत ग्रंथाचे प्रकरण १०३ पृष्ठांचे, म्हणजे खूपच मोठे आहे. मोठे आहे, तसेच ते महत्त्वाचेही आहे. त्यातल्या विषयाचा आपल्या आजच्या संगीताशी, अर्थात रागसंगीताशी, जवळचा आणि साक्षात संबंध आहे, हे लक्ष्यात घेण्याजोगे आहे.

स्वर हा भारतीय संगीतातला शोध (discovery) आहे, तर राग ही भारतीय संगीतातली मानवकृत नव-कल्पना (invention) आहे. स्वर हा जो निसर्गातच विद्यमान होता, नादामध्ये अस्तित्वात होता, तो प्राचीनांनी शोधून काढिला. पण राग ही एक संकल्पना आहे. स्वर हा नैसर्गिक आहे, तर राग हा मनुष्यकृत आहे. तथापि या स्वरांचा सामग्री म्हणून रागात उपयोग होतो. लयीवाचून जसा ताल नाही, त्याप्रमाणे स्वरांवाचून राग नाही. स्वर हा रागाचा रक्तप्रवाह आहे.

अशा या रागांचे वर्गीकरण ही शास्त्रकारांना फार वर्षांपासूनची एक गरज वाटत आली आहे. रागसमयसंबंध हा एक वर्गीकरणाचाच स्थूल प्रकार म्हणता येईल. पण शुद्ध, कोमल, तीव्र या स्वरांनी राग सांगून, मग तदनुसार त्यांचे मुख्य प्रकार करून वर्गीकरण करणे हे आज आपल्या बरेच पचनी पडले आहे. पं. भातखंडे यांचे थाटपद्धतीने केलेले वर्गीकरण प्रसिद्धच आहे. रागांगानुसार केलेले वर्गीकरणही काही लोक मानितात. पण आचरेकरांनी येथे वेगळीच पद्धती अवलंबिली आहे. 'आधुनिक ग्रंथकारांचे थाट भ्रामक आहेत काय?' असा प्रश्न उपस्थित करून आचरेकर त्यांचे ठाशीवपणाने 'होय,' असे उत्तर देतात. कारण आज ज्या पद्धतीने एखाद्या रागाचे वादी-संवादी स्वर सांगतात, त्यांत स्वरांचे शास्त्रपूत दर्जे संभाळले जात नाहीत. 'संवाद' ही भाषा 'संवादतत्त्वहीन' असू नये. एखाद्या वादी स्वराचा संवादी स्वर कोणता, ते नुसते पुस्तकात लिहून सिद्ध होत नसते. ते प्रयोगात व शास्त्रातही सिद्ध व्हावे लागते. षड्जपंचम व षड्जमध्यम हा जर संवादभाव आहे, तर तो प्रत्येक रागाच्या वादीसंवादी स्वरांमध्ये दिसला पाहिजे; नव्हे, प्रत्ययालाही आला पाहिजे. कारण 'संवादभाव' ही पारिभाषिक संज्ञा आहे. संवाद हे स्वरधर्माचे तत्त्व आहे. तेव्हा त्याचा उपयोग कसातरी लाडेकोडे करून चालणार नाही. आणि तसे केले, तर 'आम्ही पारंपरिक, शास्त्रीय संगीत गातो,' ही भाषा मुखात शोभणारही नाही. तेव्हा त्या बाबतीत नीट समजूतकरून घेतली पाहिजे.

श्री. आचरेकरांचे हे सर्व विवेचन नवीन, शास्त्रोक्त आणि मूलगामी आहे. एवढेच नव्हे, तर ते युक्तिसिद्ध आहे. त्यांच्या सयुक्तिकतेच्या कैचीतून बाहेर पडण्यापूर्वी कोणालाही पुष्कळच चिन्तन करावे लागेल; आणि तरी सुटता येणार नाही.

एका पंडित ग्रंथकाराने कंपनसंख्येसह स्वर देऊन ३०० कंपनांच्या गान्धाराचा ४०५ कंपनांच्या धैवताशी भूपामध्ये संवाद सांगितला आहे. येथे अर्थ इतकाच

की, भूपामध्ये ग–ध हे वादीसंवादी आहेत. —असतील. पण मग ग–ध या स्वरांच्या संवादभावाचे काय? यांतील संवाद जर षड्जमध्यमभावी असेल (– आणि तसाच तो अपेक्षित आहे), तर ३ : ४ या गुणोत्तराच्या नात्यात तो बसतो काय? तसा तो बसावयाचा असेल, तर धैवत ४०५-च्याऐवजी ४०० कंपनांचा नको काय? – अर्थात पाहिजे. मग कंपनांची भाषा कशासाठी योजिली? – याला उत्तर नाही. यामुळे दिशाभूल आणि पाण्डित्यदर्शन मात्र होते

तात्पर्य, रागपद्धतीमध्ये जर रागाचे वादी-संवादी स्वर सांगावयाचे असतील, तर ते संवादतत्त्वानुसार सांगितले पाहिजेत; म्हणजे एकमेकांपासून तेरा आणि नऊ इतक्या श्रुतींच्या अंतराने ते सांगितले पाहिजेत. याचाच अर्थ असा की, ते षड्जपंचमभाव व षड्जमध्यमभाव यांना अनुसरून पाहिजेत. असे केले, तरच 'संवादी' या भाषेला शास्त्रपूत अर्थ येईल. एखाद्या स्वरापासून चौथा किंवा पाचवा स्वर हा संवादतत्त्वानुसार संवादी असतोच, असे नाही. हा नियम जर आपण नीट लक्ष्यात ठेविला, तर वादीसंवादी स्वर सांगण्यापूर्वी आपण जरा खोलवर विचार करू. रागातील वादीसंवादी स्वर सांगण्याचा आचरेकरांनी हा अभिनव मार्ग मोठ्या कटाक्षाने आणि साक्षेपाने येथे सांगितला आहे. आजवर आपण रागांचे जे वादीसंवादी स्वर सांगत आलो आहो, ते या संवादतत्त्वानुसार पुन्हा एकदा तपासून घेणे अनाठायी होणार नाही.

हा घोटाळा टाळण्यासाठी आचरेकर हे प्राचीन स्वरशास्त्राकडे, संवाद-तत्त्वाकडे आणि मूर्च्छनापद्धतीकडे वळलेले आहेत. मूर्च्छना म्हणजे आरोही तान नव्हे, हे प्राचीन ग्रंथानुसार पाहता स्पष्ट आहे. मूर्च्छनांची आरंभक स्वरानुसार निर्माण होणारी अशी एक पद्धती आहे. तदनुसार पाहता षड्जमध्यम या ग्रामांच्या एकूण ५६ मूर्च्छना होतात.

संवादतत्त्वाचा शोध हा काही आचरेकरांचा स्वतःचा शोध नाही; पण रागामध्ये हे संवादतत्त्व वादीसंवादी स्वरांच्या अनुरोधाने पाहणे आणि त्याचा प्रयोग बसविणे ही क्रिया मात्र त्यांची आहे. अर्थात आचरेकरांचे वडील गं. भि. आचरेकर यांच्या लेखनात ती सूचित झालेली आहे हे खरे; पण इतक्या व्यापक प्रमाणाने तिचे उपयोजन मात्र आचरेकरांनी केलेले आहे.

या पद्धतीचा अवलंब करण्यासाठी ग्रामपद्धती आणि मूर्च्छनापद्धती या दोन प्राचीन ग्रंथगत पद्धतींचा अनुसार करणे हे आवश्यक आहे. गान्धारग्रामाचा प्रश्नच नाही; कारण तो निरुपयोगी झालेला आहे, हे यापूर्वी सांगितलेच आहे. पण उरलेले दोन ग्राम – षड्जग्राम आणि मध्यमग्राम – आणि त्यांच्या स्वरानुसार होणाऱ्या मूर्च्छना यांचा अंगीकार मात्र आपल्याला केला पाहिजे. असे केले, तर

संवादतत्त्वानुसार वादीसंवादी स्वर शास्त्रपूत रितीने सांगता येतात. एवढेच नव्हे, तर जन्यजनकथाटांचाही संबंध योग्य प्रकारे अवगत होतो; आणि रागसमूहाचे चित्र सुव्यवस्थित मांडणीनिशी नव्याने उभे राहते. या विषयासंबंधी प्रस्तुत ग्रंथाचे आचरेकरकृत वैशिष्टय असे सांगता येईल की, ग्राम आणि मूर्च्छना या दोन प्राचीन पद्धतींचा त्यांनी रागातील स्वरांच्या शास्त्रपूततेसाठी पुनरुद्धार केला आहे. प्राचीन कल्पनांमध्ये नवनिर्मितीची बीजे कशी सुप्त अवस्थेत असतात, ते या प्रकारे आनुषंगिकरीत्या स्पष्ट होते. तात्पर्य, ग्राम, मूर्च्छना, जन्यजनक थाट, राग आणि रागातील वादीसंवादी इत्यादी स्वर यांचा व्यवस्थित उलगडा आचरेकरांच्या या पद्धतीने होऊ शकतो. अर्थात यांतील जन्यजनक थाट, राग आणि वादीसंवादी स्वर यांची आपल्याला यापूर्वीच जाणीव आहे. परंतु ग्राम आणि मूर्च्छना या शास्त्रकल्पना ज्या आपण जुन्या झालेल्या, निरुपयोगी आणि आजच्या संगीताला असंबद्ध म्हणून आजवर अडगळीत फेकून दिल्या होत्या, त्यांची उपयोगिता आणि त्यांचा संबंध आचरेकरांनी नव्याने प्रस्थापित केला आहे. जुन्या कल्पना त्यांनी नव्याने जिवंत केल्या आहेत. श्री. आचरेकरांची संगीतशास्त्रात ही नवी भर आहे.

श्री. आचरेकरांच्या या उपपत्तीचा पडताळा पाहण्यासाठी निदान एका केदारथाटाचे स्वर, त्यांच्या कंपनसंख्या, स्वरांचे संवाद, जन्यजनकता आणि विविध-रागनिर्मिती यांचे बारकाईने अवलोकन करण्यासारखे आहे (पृ. ३३१ व पुढे).

'भाग सहा'मधील उरलेल्या भागाचे बळ तपशिलामध्ये आहे. आपल्या ग्राम-मूर्च्छना-थाट-राग-पद्धतीचे उपयोजन श्री. आचरेकरांनी वेगवेगळे राग घेऊन, त्यांच्या तुलना करून केले आहे. या सर्वच भागाचे जाणकारांनी अलिप्त मनाने परीक्षण करणे व त्याची ग्राह्याग्राह्यता ठरविणे संगीताच्या दृष्टीने आवश्यक आहे. 'हेम्नः संलक्ष्यते ह्यग्नौ विशुद्धिः श्यामिकापि वा ।' (रघुवंश १·१०) ('सोन्याची शुद्धता किंवा काळवंडी — हिणकसपणा यांची कसोटी अग्नीतच लागत असते.') ह्या बाबतीत स्वतः ग्रंथकारानेच जे विनम्रभावाने म्हटले आहे (पृ.४१९–४२०), ते येथे सांगावेसे वाटते :

" संगीताविषयीच्या बहुतेक प्राचीन ग्रंथांची ओळख पं. भातखंडे यांच्या परिश्रमपूर्वक कार्यामुळे झाली, हे मानावयालाच हवे. परंतु त्यांची विधाने मात्र अनेक जागी व प्रसंगी चूक आहेत, हेही तितकेच खरे आहे. प्राचीन ग्रंथकार असोत, वा पं. भातखंडे असोत, आर्यसंगीताच्या अभिजात शास्त्राची मांडणी व फोड चोख व विज्ञानसंमत हवी, हे सुज्ञांस मान्य असावे. व्यक्तिमाहात्म्यापेक्षा आज विज्ञानमाहात्म्याला मोल आहे. या दृष्टीने टीकेमध्ये आमच्याकडून प्रमाद घडला असेलही; परंतु तो पूर्वग्रहदूषित मनाने घडलेला नाही. आपल्या कार्यात संशोधन-पूर्वकतेने अधिक भर पडावी, सत्यदर्शन घडावे, असाच पं. भातखंडे यांचा प्रांजल

हेतू होता. त्यांचा हेतू आम्ही अंशतः पूर्ण करण्याचा यत्न केला आहे. आमची भर रास्त आहे किंवा नाही, याचा निर्णय वाचकांनीच विषय पूर्णपणे समजावून घेऊन करावयाचा आहे."

प्रस्तुत ग्रंथात यांव्यतिरिक्त आनुषंगिकरीत्या दुसरे कितीतरी महत्त्वाचे विचार आलेले आहेत. उदा. (१) 'प्राचीन ग्रंथकार हे श्रुती या समान अंतराच्या मानीत काय ?' हा असाच एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आचरेकरांनी या प्रश्नाची फोड करून श्रुती या नियतप्रमाण पण असमान अंतराच्या मानीत व मानिल्या पाहिजेत, असा कृष्णराव मुळे ('भारतीय संगीत,' पृष्ठ ११५) यांच्याप्रमाणे आपला निष्कर्ष दिला आहे; आणि त्याच्या अनुरोधाने मान्यवर ग्रंथकारांचे खण्डन करणे त्यांना भाग पडले आहे. (२) दुसरा एक प्रश्न 'मध्यम हा स्वयंभू रितीने उत्पन्न होतो काय ? ' असा आहे. याचे उत्तर त्यांनी नकाराने दिले आहे. या प्रश्नाचा खुलासा आचरेकरांनी पृ. २३४–२३५ येथे फार सुबोधपणे केलेला आहे. (३) त्याचबरोबर भरताचा मध्यम तेराव्या श्रुतीवर जो येतो, त्याचा अर्थ काय, याचाही त्यांनी तेथेच खुलासा केलेला आहे. तेराव्या श्रुतीवर येतो, तो वस्तुतः पंचम. ज्या अर्थी संवादतत्त्वानुसार हा पंचम अधिष्ठित आहे, त्या अर्थी ह्या पंचमाला जन्म देणारा षड्ज कोणता, याचा शोध करणे अवश्य आहे. हा षड्ज अर्थातच शुद्धनिषाद येतो. म्हणून भरताच्या शुद्धनिषादाच्या ध्वनीमधून मध्यमरूपी पंचमाची धून निर्माण झाली.

नी		सा		रे		ग		म		प		ध		नी	
	४		३		२		४		४		३		२		= २२

या सप्तकात निषादाला सा मानिले, तर शुद्धमध्यम हा तेरा श्रुत्यंतरावर येतो; म्हणजेच तो पंचम आहे,—मात्र तो शुद्धनिषाद हा सा धरिल्यास. हारमॉनिक्सच्या नैसर्गिक रितीने मध्यमस्वर निर्माण होत नाही, हे तत्त्व येथे लक्षात येते (पृ. १५). (४) तंबोऱ्याच्या पंचमाच्या तारेमधून जो ऋषभ आपल्याला स्पष्टपणे ऐकू येतो, तो वास्तविक स्वयंभू ऋषभ नसून तो पंचमाच्या तारेमधून निघणारा पंचम असतो; कारण पंचमाची तार आपल्याला स्वयंभू पंचम देते आणि हा स्वयंभू पंचम तंबोऱ्यातील षड्जाच्या सापेक्षतेने ऋषभ ठरतो. (५) 'षड्ज' याचा त्यांनी 'सहा स्वरांना जन्म देणारा' (षट्–ज) असा अर्थ काढून[1] हे सहा स्वर रे ग प ध नी सां होत, असे सांगितले आहे. या स्वरांत मध्यम नाही, हे लक्षणीय आहे. कारण मध्यम हा स्वयंभू स्वर नाही, हे आपण पाहिलेच. (६) भरतकालीन षड्ज

१. वस्तुतः 'षड्ज' याचा अर्थ 'सहांमधून जन्मलेला' असा आहे; परन्तु यामुळे उपपादनात फरक पडत नाही.

आणि आजचा षड्ज यांची सांगड आचरेकरांनी अशीच सुबोध रितीने घालून दिली आहे. (७) नकाशा क्र. ३६ हा पाहिल्यास आजच्या सतारीवर सारणाप्रयोग कसा मांडिता येईल, ते कळेल. सतारीच्या तारांवरच्या स्वरांची फोड त्यांनी अन्यत्रही केलेली आहे. सारणाप्रयोगाचे सतारीवर असे दिग्दर्शन हे प्रथमच होत आहे.

श्री. आचरेकरांचा हा शास्त्रग्रंथ अशा अनेक दृष्टींनी अतिशय महत्त्वाचा झाला आहे. या ग्रंथाच्या रचनेसाठी त्यांनी अपार कष्ट केले आहेत, घस सोशिली आहे. गरिबीत दिवस काढिले आहेत. या सर्व कामी शास्त्राचीच काय-ती त्यांनी काळजी वाहिली आहे. शास्त्राच्या बाबतीत ज्यांचे प्रामाणिकपणाने गैरसमज झाले, त्यांना त्यांनी शास्त्र नम्रतेने समजावून दिले आहे. पण ज्यांनी प्राचीनांचा अनुचित, अयुक्तिक अधिक्षेप करण्याची भाषा काढिली, त्यांना त्यांनी परखडपणे चार शब्द सांगितले आहेत. अशा व्यक्ती कितीही प्रतिष्ठित असल्या, तरी त्यांच्या प्रतिष्ठेची आचरेकरांनी तमा बाळगिली नाही. आचरेकरांना भारतीय संगीताचे प्राचीन स्वरशास्त्र जसे दिसले, तसे त्यांनी उलगडले. हे करिताना त्यांना शेकडयांनी गणिते करावी लागली; नकाशे आणि कोष्ठके तयार करावी लागली. पण शास्त्राची बूज राखण्यासाठी हा सर्व भार त्यांनी हलका मानिला. एखादा विषय समजावून देताना त्यांनी तो स्वत: तर पिंजून काढिलाच आहे, पण पुनरुक्तीचा कंटाळा न मानिता उत्तम शिक्षकाप्रमाणे फिरून-फिरून विशद केला आहे. त्यामुळे ग्रंथात संक्षेप आला नाही. परंतु ग्रंथ समजण्याच्या दृष्टीने अशा ग्रंथात संक्षेप हा विघ्नकारक ठरतो. त्यांच्या वडिलांनी स्वरशास्त्राचा औपपत्तिक आणि प्रायोगिक अशा दोन्ही प्रकारांनी किती उत्तम अभ्यास केलेला होता, हे महाराष्ट्रात सर्वांना माहीत आहे. आपल्या वडिलांचा हाच वारसा श्री. आचरेकरांनी भर घालूनच या ग्रंथाच्या रूपाने निरलसपणे चालविला आहे, हे त्यांना भूषणावह आहेच, पण संगीताच्या अभ्यासकांना आणि विद्यार्थ्यांना पराकाष्ठेचे उपकारक आहे. भारतीय संगीताविषयीचे कुतूहल आज आपल्या देशातच नव्हे, तर जगभर वाढत आहे. पाश्चात्त्य अभ्यासक हे मुळातच निरलस आणि उद्यमशील असतात. कार्यकारणभाव तपासण्याकडे त्यांचा ओढा असतो. त्यामुळे पुष्कळदा आपल्या संगीताविषयी ते जेव्हा नाना प्रश्न विचारितात, तेव्हा आपण बुचकळ्यात पडतो? कारण संगीताचा एकतानतेने आस्वाद घेणे आणि त्याची मूलभूत जडणघडण परीक्षिणे यांत फार अंतर असते. पहिल्याला संवेदनक्षमता लागते; दुसऱ्याला बौद्धिक ग्रहणशक्तीची आवश्यकता असते. आपल्या ठिकाणी संगीताची जशी नादास्वादात्मक वृत्ती पाहिजे, त्याप्रमाणे वैज्ञानिक दृष्टीने कार्यकारणभावानुसार त्याची जडणघडण तपासण्याचीही शक्ती आली पाहिजे. ही शक्ती केवळ श्रोत्यांत आणि अभ्यासकांतच नव्हे, तर गायकवादकांतही उत्पन्न झाली पाहिजे. हे सर्व लक्षात घेतले, तर अभ्यासक आणि कलावन्त या उभयतांनी

परिशीलन करावे, अशा स्वरूपाचा हा ग्रंथ आहे. पण संगीताचे क्षेत्र हे मराठी भाषेच्या क्षेत्रापेक्षा पुष्कळच व्यापक आहे. तेव्हा इच्छा असली, तरी अन्यभाषी कलावंतांना आणि अभ्यासकांना ह्या ग्रंथाचे परिशीलन कसे करिता येणार? ते शक्य होण्यासाठी या व अशा मौलिक ग्रंथांचे अन्य भाषांत भाषांतर करणे हा एकच मार्ग आहे. श्री. आचरेकरांच्या कष्टांचे, आणि १९६७ ते १९७१ या चार वर्षांच्या कालावधीत रचिल्या गेलेल्या प्रस्तुत ग्रंथाचे योग्य चीज व्हावयाचे असेल, तर त्यांच्या प्रस्तुत ग्रंथाचे निदान इंग्रजीत आणि हिंदीत तरी भाषांतर व्हावयास पाहिजे. पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे या ग्रंथाची अग्निपरीक्षा होण्यासही हरकत नाही. ही अग्निपरीक्षा केवळ मराठीतच नव्हे, तर अन्यही भाषांत होण्याला हरकत नाही. अशा परीक्षेने केवळ याच ग्रंथाचे मूल्यमापन होईल, असे नव्हे; तर ज्या प्राचीन भारतीय सिद्धान्तांच्या पायावर आचरेकरांनी आपल्या विवेचनाची उभारणी केली आहे, त्या सिद्धान्तांचेही मूल्यमापन होऊन त्यांचे संगीताच्या दुनियेतले यथावत स्थान कळून येईल.

'पा मी र'
२०५७ सदाशिव, पुणे तीस
१७ जून, १९७४

अरविन्द मंगरूळकर

भाग १

कला व शास्त्र

भारतीय संगीताचे प्राचीन ते प्रचलित

ग्रंथकार, शास्त्रकार

कला व शास्त्र

कला व शास्त्र

प्राचीन संस्कृत ग्रंथांत चौदा विद्या आणि चौसष्ठ कला यांचा उल्लेख सापडतो. शास्त्राविना कोणतीही कला अगर घटना नाही, याविषयी एक सूत्र आहे :

न क्रमेण विना शास्त्रं न शास्त्रेण विना क्रमः ।
शास्त्रं क्रमयुतं ज्ञात्वा यः करोति स सिद्धिभाक् ।।

कोणत्याही वस्तूत कलात्मकता निर्माण होण्यासाठी तिचे यथार्थ शास्त्र पाळावे लागते. अशा प्रकारे निर्मिती झाल्यास कला सर्वांगसुंदर निपजते आणि आकर्षक होते. अशा कलाविष्कारात मानव आनंद पावतो. सुंदर वस्तू किंवा कला कोणाला आवडत नाही ? जेथे सौंदर्य आहे, तेथे शास्त्रही काटेकोरपणाने पाळिले जाते, ही वस्तुस्थिती असते. काही वेळा असेही अनुभवास येते की, कलाकारास शास्त्र-अवगत नसतानाही तो आकर्षक कला निर्माण करू शकतो. संगीतकलेतीलच उदाहरण द्यावयाचे झाल्यास षड्ज-मध्यम-षड्ज-पंचम-संवाद-भावांतील शास्त्रीय बाजूशी कित्येक कलाकार अपरिचित असतात; परंतु कंठगायनाच्या प्रसंगी किंवा वादनाच्या प्रसंगी वरील भाव ते अचूकतेने दर्शवितात. नऊ श्रुतींचे अंतर म्हणजे षड्ज-मध्यमांचा मिलाफ-भाव, आणि तेरा श्रुतींचे अंतर म्हणजे षड्ज-पंचमांचा मिलाफ-भाव; किंवा षड्जाच्या $\frac{4}{3}$ पट मध्यम किंवा षड्जाच्या $\frac{3}{2}$ पट पंचम यांची गणिती जाणीव, म्हणजे शास्त्रीय जाणीव, कलाकाराला कधीकधी नसते. परंतु हे दोन्ही संवादभाव त्याच्याकडून पाळिले जातात. याचा अर्थ हाच आहे की, निसर्गाने जे काही नियम घालून दिलेले आहेत, त्यांचे पालन तो काटेकोरपणे करितो किंवा निसर्ग त्याला त्यांचे पालन करावयाला भाग पाडतो. नियमांचे पालन म्हणजे शास्त्राचे पालन होय.

शास्त्र म्हणजे तरी काय ?

सर्व प्राण्यांत मानव श्रेष्ठ मानिला जातो. बुद्धिमत्तेच्या कसोटीत मानव वरचढ ठरला आहे. चिकित्सकबुद्धी हा मानवाचा स्वभाव आहे. या स्वभावामुळे तो विशिष्ट चाकोरीत राहिलेला नाही. सर्व क्षेत्रांत त्याने उत्तरोत्तर प्रगतीच केलेली दिसून येते. अश्मयुगीन मानव व आजचा मानव यांत जे महदंतर आहे, ते त्याने केलेल्या प्रगतीत आहे. मानवाने अनेक शोध लाविले आणि पंचमहाभूते बरीचशी आपल्या ताब्यात आणिली. आज मानव चंद्रावर जाऊन पोहोचला आहे प्रायोगिक यशापयशातून जे शोध मानवाने लाविले, त्यांना निसर्गातील घडामोडींचा

सखोल अभ्यास, कार्यकारणभावातून केलेली उकल व ज्ञानप्राप्ती, अनुभवसिद्ध ज्ञानातून बसविलेले ठोकताळे, ठोकताळ्यांचा प्रासंगिक उपयोग व उपभोग, कृती आणि कार्य यांचे अनुभव हे कारणीभूत झालेले आहेत. कोणत्याही कार्याची सफलता किंवा निष्फलता सुयोग्य किंवा अयोग्य कृतीवर अवलंबून असते; म्हणून कृतीचे प्रमाण चुकले, तर कार्यावर परिणाम घडून येतो. या प्रमाण-परिणामांचा चिकित्सक अभ्यास व अनुभव यांतूनच मानवाने परिमाणाचा शोध व बोध घेतला. परिमाण म्हणजेच शास्त्र होय. संगीतकला परिमाणावर आधारित आहे.

कलेची विभागणी

कलेची विभागणी दोन प्रकारांत होऊ शकते :

(१) कालमहिम्यानुसार बदलत जाणारी कला;

(२) देशप्रदेशांनुसार चालणारी, आचरिली जाणारी कला.

नाट्य, काव्य, संगीत, चित्र, शिल्प, मूर्ती ह्या कला कालानुसार बदलत जाणाऱ्या कला होत. कला या देशपरत्वे भिन्न प्रकारांच्या आढळून येतात. नाट्य, काव्य, संगीत आणि चित्र, शिल्प, मूर्ती हे भाग वेगळे असले, तरी एक दुसऱ्या-व्यतिरिक्त नसतो. नाट्याबरोबर चित्र हवेच. नाटकातील घटना अनुक्रमे बदलत असतात. परंतु नाट्यातील प्रसंगाचे स्थल आणि दृश्य वस्तू यांचा समावेश चित्रणात करावाच लागतो; म्हणून चित्रकला आवश्यक असते.

काव्य आणि शिल्प यांचीही परस्परांशी सांगड असते. जातिवंत काव्य शिल्पकृतीत घडविता येते. काव्य जिवंत मानिले, तर शिल्प हे मूककाव्यच होय.

स्थापत्य व संगीत या दोन कला निगडित आहेत. नवनिर्मिती हेच कलेचे समर्थनीय वैशिष्ट्य ठरते. उत्कृष्ट कलाकृती विचार व भावना प्रखरतेने जागृत करिते. कलाकाराची अभिजात प्रतिभा ही कुशलता, तारतम्यभाव आणि तादात्म्य यांची जाणीव करून देते.

वाङ्मयाची श्रेष्ठता यातच आहे की, त्यातील प्रभावी शब्द, लयबद्ध शब्दांनी नटलेली वाक्ये व सुसूत्रता मानवी अन्तःकरण हेलावू शकते.

शिल्पात वास्तूचा आणि मूर्तिकलेचा समावेश असतो; चित्रकला ही शिल्पा-प्रमाणे दृश्य असते; काव्य व संगीत या श्रवणगोचर कला होत; संगीतात गीत-वाद्य–नृत्य या ललितकला सामावल्या जातात. भावनांचा आविष्कार शिल्पकलेत मूर्तिरूपाने प्रकट होतो. काव्य हे शब्दांनी आणि संगीत हे स्वरनादरूपांनी प्रकट होते. ही रूपे भावना निर्माण करू शकतात. शब्द नादयुक्त असतो. शब्दाने भावना कळू शकते; परंतु ती नादाच्या मृदुतीव्रतेवर अवलंबून असते. स्वर-नाद हा संगीताचा प्राण, म्हणून संगीत हे स्वरकाव्यच मानले आहे.

याविषयी गुरुदेव टागोर काय म्हणतात, हे जाणून घेणे इष्ट ठरेल. "व्यक्त उच्चारित शब्दांमध्ये अनिर्वचनीय गोष्टींचा समावेश व्हावा, यासाठी शब्दार्थाबरोबर दुसऱ्या दोन साधनांची मदत घ्यावी लागते. या दोन गोष्टी किंवा साधने म्हणजे चित्र व संगीत होत. जे शब्दांनी सांगता येत नाही, ते कदाचित चित्राने दर्शविता येईल. त्याचप्रमाणे साहित्यात प्रासयुक्त व नादयुक्त भाषेची रचना करून संगीताची मदत घेण्यात येते. शब्द जेथे अपुरे पडतात, तेथे ते कार्य उरकण्यास संगीत पुढे सरसावते. संगीत शब्दशक्ती वाढविते. जो आशय सरळ मांडिला असता साधासुधा दिसेल, तो संगीताच्या योगाने उच्च पदवीस पोहोचतो. मानवी स्वभावाचे अंतरंग म्हणून चित्र व संगीत हे प्रधान घटक आहेत. चित्राने कल्पनेला मूर्त स्वरूप येते, तर संगीताने ती गतिमान होते. चित्र हे साहित्याचे शरीर, तर संगीत हे जीवन होय."

भारतीय संगीत ही कला मानिली जाते. कोणतीही विद्या कलारूप बनते ती तिच्यातील शाश्वत मूल्यांमुळेच होय. भारतीय संगीताचा मूलाधार स्वयंभू स्वरपंक्ती आणि लय-ताल होय. हे दोन्ही घटक गणिताधारित आहेत. ज्या आर्य आचार्यांनी जगातील आद्य व श्रेष्ठ वाङ्मय निर्माण केले, त्यांच्या अलौकिक बुद्धिमत्तेतून संगीताचे शास्त्र मांडिले गेले; त्या शास्त्राला गणिताचा पुरेपूर आधार आहे, आणि तो सत्य आहे. हे आजच्या विज्ञानप्रयोगांच्या प्रत्ययाने पटतेही. प्राचीन आचार्य-पंडितांना शास्त्र व गणित समजत नव्हते, असे म्हणणे किंवा मानणे म्हणजे अज्ञान प्रकट करणे होय.

[भारतीय संगीत : द्वैमासिक : पुणे, आधारित]

सखोल अभ्यास, कार्यकारणभावातून केलेली उकल व ज्ञानप्राप्ती, अनुभवसिद्ध ज्ञानातून बसविलेले ठोकताळे, ठोकताळ्यांचा प्रासंगिक उपयोग व उपभोग, कृती आणि कार्य यांचे अनुभव हे कारणीभूत झालेले आहेत. कोणत्याही कार्याची सफलता किंवा निष्फलता सुयोग्य किंवा अयोग्य कृतीवर अवलंबून असते; म्हणून कृतीचे प्रमाण चुकले, तर कार्यावर परिणाम घडून येतो. या प्रमाण-परिणामांचा चिकित्सक अभ्यास व अनुभव यांतूनच मानवाने परिमाणाचा शोध व बोध घेतला. परिमाण म्हणजेच शास्त्र होय. संगीतकला परिमाणावर आधारित आहे.

कलेची विभागणी

कलेची विभागणी दोन प्रकारांत होऊ शकते :

(१) कालमहिम्यानुसार बदलत जाणारी कला;

(२) देशप्रदेशांनुसार चालणारी, आचरिली जाणारी कला.

नाट्य, काव्य, संगीत, चित्र, शिल्प, मूर्ती ह्या कला कालानुसार बदलत जाणाऱ्या कला होत. कला या देशपरत्वे भिन्न प्रकारांच्या आढळून येतात. नाट्य, काव्य, संगीत आणि चित्र, शिल्प, मूर्ती हे भाग वेगळे असले, तरी एक दुसऱ्या-व्यतिरिक्त नसतो. नाट्याबरोबर चित्र हवेच. नाटकातील घटना अनुक्रमे बदलत असतात. परंतु नाट्यातील प्रसंगाचे स्थल आणि दृश्य वस्तू यांचा समावेश चित्रणात करावाच लागतो; म्हणून चित्रकला आवश्यक असते.

काव्य आणि शिल्प यांचीही परस्परांशी सांगड असते. जातिवंत काव्य शिल्पकृतीत घडविता येते. काव्य जिवंत मानिले, तर शिल्प हे मूककाव्यच होय.

स्थापत्य व संगीत या दोन कला निगडित आहेत. नवनिर्मिती हेच कलेचे समर्थनीय वैशिष्टय ठरते. उत्कृष्ट कलाकृती विचार व भावना प्रखरतेने जागृत करिते. कलाकाराची अभिजात प्रतिभा ही कुशलता, तारतम्यभाव आणि तादात्म्य यांची जाणीव करून देते.

वाङ्मयाची श्रेष्ठता यातच आहे की, त्यातील प्रभावी शब्द, लयबद्ध शब्दांनी नटलेली वाक्ये व सुसूत्रता मानवी अन्तःकरण हेलावू शकते.

शिल्पात वास्तूचा आणि मूर्तिकलेचा समावेश असतो; चित्रकला ही शिल्पा-प्रमाणे दृश्य असते; काव्य व संगीत या श्रवणगोचर कला होत; संगीतात गीत-वाद्य–नृत्य या ललितकला सामावल्या जातात. भावनांचा आविष्कार शिल्पकलेत मूर्तिरूपाने प्रकट होतो. काव्य हे शब्दांनी आणि संगीत हे स्वरनादरूपांनी प्रकट होते. ही रूपे भावना निर्माण करू शकतात. शब्द नादयुक्त असतो. शब्दाने भावना कळू शकते; परंतु ती नादाच्या मृदुतीव्रतेवर अवलंबून असते. स्वर-नाद हा संगीताचा प्राण, म्हणून संगीत हे स्वरकाव्यच मानले आहे.

याविषयी गुरुदेव टागोर काय म्हणतात, हे जाणून घेणे इष्ट ठरेल. "व्यक्त उच्चारित शब्दांमध्ये अनिर्वचनीय गोष्टींचा समावेश व्हावा, यासाठी शब्दार्थाबरोबर दुसऱ्या दोन साधनांची मदत घ्यावी लागते. या दोन गोष्टी किंवा साधने म्हणजे चित्र व संगीत होत. जे शब्दांनी सांगता येत नाही, ते कदाचित चित्राने दर्शविता येईल. त्याचप्रमाणे साहित्यात प्रासयुक्त व नादयुक्त भाषेची रचना करून संगीताची मदत घेण्यात येते. शब्द जेथे अपुरे पडतात, तेथे ते कार्य उरकण्यास संगीत पुढे सरसावते. संगीत शब्दशक्ती वाढविते. जो आशय सरळ मांडिला असता साधासुधा दिसेल, तो संगीताच्या योगाने उच्च पदवीस पोहोचतो. मानवी स्वभावाचे अंतरंग म्हणून चित्र व संगीत हे प्रधान घटक आहेत. चित्राने कल्पनेला मूर्त स्वरूप येते, तर संगीताने ती गतिमान होते. चित्र हे साहित्याचे शरीर, तर संगीत हे जीवन होय."

भारतीय संगीत ही कला मानिली जाते. कोणतीही विद्या कलारूप बनते ती तिच्यातील शाश्वत मूल्यांमुळेच होय. भारतीय संगीताचा मूलाधार स्वयंभू स्वरपंक्ती आणि लय-ताल होय. हे दोन्ही घटक गणिताधारित आहेत. ज्या आर्य आचार्यांनी जगातील आद्य व श्रेष्ठ वाङ्मय निर्माण केले, त्यांच्या अलौकिक बुद्धिमत्तेतून संगीताचे शास्त्र मांडिले गेले; त्या शास्त्राला गणिताचा पुरेपूर आधार आहे, आणि तो सत्य आहे हे आजच्या विज्ञानप्रयोगांच्या प्रत्ययाने पटतेही. प्राचीन आचार्य-पंडितांना शास्त्र व गणित समजत नव्हते, असे म्हणणे किंवा मानणे म्हणजे अज्ञान प्रकट करणे होय.

[भारतीय संगीत : द्वैमासिक : पुणे, आधारित]

भारतीय संगीताचे प्राचीन ते प्रचलित ग्रंथकार, शास्त्रकार

आपल्या प्राचीन पूर्वजांना संगीताची आवश्यकता का भासली ? आजही ती का भासत आहे ? आणि ह्या आवश्यकतेतून संगीत कसे निर्माण झाले ? क्रांति-उत्क्रांतीतून संगीत प्रगत झाले का त्याची पीछेहाट झाली ? यांचे सुबोध उत्तर द्यावयाचे, तर प्रतिप्रश्नाचेही उत्तर मिळावयाला हवे. तो प्रश्न असा की, मानवाने आदिमानवकालापासून आजपर्यंत प्रगती केली का त्याची पीछेहाट झाली ? मानवाने क्रांति-उत्क्रांतीतून प्रगती गाठली असेल, तर संगीत ही कलासुद्धा परिणत अवस्थेतून प्रगति-मार्गावर आली, असेच मानणे भाग आहे. कला कालमानाने बदलते, याचे कारण मानवी रुची पालटत जाते. मागणी तसा पुरवठा, हे जरी खरे असले, तरी बदलत्या जमान्यात रुचिपालट झाला असताही अभिरुची कायम ठेवणारा समाजघटक अस्तित्वात असतोच. चातुर्वर्ण्याप्रमाणे समाजातही रुचिभेद राहणारच. समाजात सुष्ट-दुष्ट लोक असतात, तसा उच्चनीच संस्कृती असाही भेद असणार; परंतु संगीताच्या बाबतीत उच्च संगीताने उच्च संस्कृतीला जो आनंद मिळतो, तोच आनंद नीच संगीताने नीच संस्कृतीला मिळतो. म्हणजे उच्च व नीच संस्कृतींत आनंदाचा लाभ कायम असतो. या दोन्ही संस्कृतींच्या संगीताचे स्वर एकच असतात, हा भाग विशेष लक्षात घेण्याजोगा आहे.

प्रत्येक वस्तुमात्राला जन्मतःच ऊर्जितावस्था किंवा श्रेष्ठत्व नसते. या नियमाला अनुसरून संगीतकला कलेच्या दर्ज्याला पोहोचली, ती जन्मतःच नव्हे. वस्तुमात्राची वृद्धी नैसर्गिक मानिली, तरी निसर्गाचे नियम, म्हणजेच महत्त्वाचे काहीतरी शास्त्र या वृद्धीमागे असते. अशा शास्त्रीय वृद्धीत समृद्ध पूर्णत्वाचा अभाव असतो. त्यामुळे निरोगी तेजस्विता न दिसता निस्तेज स्थितीचे प्राबल्य दिसून येते. हे सर्व संगीतकलेला लागू आहे.

नादाची रंजकता, नादाचे संवादित्व, अनुवादित्व किंवा विवादित्व, स्वरांचे स्वर्गीय (स्वर्गात गेलेले नव्हे !) रंजकत्व, लयताल या गोष्टी नियमबद्ध आहेत; म्हणजेच शास्त्राधारित आहेत. तेव्हा आधी कला की आधी शास्त्र, हा वादाचा प्रश्न नाही. निसर्गनियम आधी व त्यांचे पालन महत्त्वाचे. कोणतीही कला कलेच्या दर्ज्याला जेव्हा पोहोचते, तेव्हा ती शास्त्रमार्गाने जाते, म्हणून 'कला' या संज्ञेला पात्र ठरते.

संगीत ही मानवाची एक आवश्यक बाब मानिली, तर शास्त्रीय संगीताच्या तुलनात्मक दृष्टिकोणाने बहुजनसमाजाचे संगीत कनिष्ठ प्रतीचे मानण्याचे कारण नाही. स्वरांच्या सामर्थ्यावर रसोत्पत्ती किंवा भावनांचे उद्दीपन होत असेल, तर प्रतिष्ठितांचे शास्त्रीय संगीत आणि बहुजनांचे ग्रामीण किंवा सामान्य संगीत हे दोन्ही प्रकार एकच उद्दिष्ट गाठतात. नाही तरी सामान्याला प्रतिष्ठा प्राप्त होते ती नियम किंवा शास्त्रपालन यांमुळेच.

देशाच्या सोपपत्तिक इतिहासात सांस्कृतिक इतिहासालाही महत्त्व आहेच. पण या दृष्टीने पाहता संगीतावरील ज प्राचीन ग्रंथ उपलब्ध आहेत, व ज्या आचार्य-पंडितांनी हे ग्रंथ निर्माण केले, त्या ग्रंथांविषयी किंवा ग्रंथकर्त्यांविषयी किंवा त्यांच्या कालमर्यादेविषयी समग्र किंवा नक्की माहिती मिळत नाही. जिज्ञासू अभ्यासकाला ही उणीव फार जाणवते.

संगीताचे प्राचीन व आद्य ग्रंथ

भारतीय संगीत व शास्त्र यांवरील प्राचीन वाङमय हस्तलिखित व नंतर मुद्रित प्रकारांत आढळून येते. प्राचीन हस्तलिखिते किंवा ग्रंथ प्रायः संस्कृत भाषेत आहेत. अशी हस्तलिखिते भारतीय नरेशांच्या दप्तरांत, सरकारी ग्रंथालयांत आणि प्राच्यविद्यासंशोधनमंडळांत उपलब्ध आहेत. यांतील कित्येक मुद्रित झालेली आहेत.

(१) गांधर्ववेद

गांधर्व याचाच अर्थ 'शास्त्रीय' असा होतो. गांधर्ववेद म्हणजेच नाटचवेद होय. चतुर्वेदांचा हा उपवेद मानिला जातो. यावरून हा ग्रंथ महत्त्वाचा होय. सर्व वेदांचे सार या गांधर्ववेदात आहेत. ज्या मानवजातींना वेदाध्ययन, पठन किंवा यज्ञकर्म करण्याची मनाई होती, अशांसाठी ब्रह्मदेवाने नाटचवेद रचिला. हा ग्रंथ ३६००० श्लोकांचा होता. आज हा ग्रंथ उपलब्ध नाही.

(२) आदिभरत

नाटचवेदातील ३६००० श्लोकांतून निवडक १२००० श्लोक घेऊन सदाशिवांनी आदिभरत हा ग्रंथ लिहिला. हाही उपलब्ध नाही.

नाटचवेद किंवा आदिभरत हे दोन्ही ग्रंथ जरी उपलब्ध नसले, तरी नाटचवेद किंवा आदिभरत यातून महत्त्वाचे ६००० श्लोक घेऊन भरतमुनींनी जो ग्रंथ लिहिला, तोच 'नाटचशास्त्र' ग्रंथ होय.

(३) नारदी शिक्षा

या ग्रंथाचे कर्ते महर्षी नारद होत. हा ग्रंथ संक्षिप्त स्वरूपात उपलब्ध असून मुद्रित आहे.

विषय :—' नारदी शिक्षे'त वैदिक स्वरांचे सूक्ष्म पण विस्तारपूर्वक वर्णन आहे. सामवैदिक सप्तस्वर आणि संगीतातील सात षड्जादिक स्वर यांचा यात मेळ दर्शविला आहे. विशेष महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे 'मार्गी' व 'देशी' संगीत भिन्न असून या दोन्ही प्रथांत आरंभक स्वरही भिन्न असतात, हे महर्षी नारदांनीच यासंबंधीच्या श्लोकनिदर्शनाने दाखवून दिले आहे. उदा. मार्गी संगीत म्हणजे **भुवलोकाचे**. त्या संगीताचा आरंभक स्वर मध्यम; व 'देशी' संगीत म्हणजे **भूलोकाचे**. त्या संगीताचा आरंभक स्वर षड्ज होय. यासंबंधी श्लोक

भूर्लोकाज्जायते षड्जो भुवलोकाच्च मध्यमः ।

इत्यादी. येथे थोडा खुलासा आवश्यक आहे, असे वाटते.

प्राचीन मार्गी संगीत म्हणजेच भुवलोकाचे संगीत. याचा आरंभक स्वर मध्यम होय. या 'मार्गी' संगीतात 'साम'संगीतही येत असे. ज्या अर्थी नारदमहर्षींनी भूलोक व भुवलोक असा स्पष्ट उल्लेख करून आरंभक स्वर अनुक्रमे कोणते हे दर्शविले आहे, त्या अर्थी त्यात काहीतरी विशेष महत्त्वाचे असावे. मध्यम हा स्वर मूलभूत शुद्ध सप्तस्वरांतर्गत आहे, हे निर्विवाद आहेच. परंतु शुद्ध सप्तस्वरांत मध्यम हा कोमल स्वर आहे आणि मध्यमभावाने मध्यमारंभक स्वरांचा शोध घेता पुढील शुद्धस्वरी सप्तक तयार होते :

म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म = २२ श्रुती असे ते मिळते. यात म-चा नी २ श्रुतींचा = कोमल; नी-चा ग २ श्रुतींचा = कोमल मिळतो. प्राचीन मार्गी प्रथेत सप्तक हे अवरोही क्रमाने मानीत. म्हणजे —

म २ ग ३ रे ४ सा २ नी ३ ध ४ प ४ म = २२ श्रुती. या क्रमाने देशी संगीताचा षड्ज आरंभक मानिला, तर शुद्धस्वरी सप्तक षड्ज-पंचम-भावाने मिळते. ते आरोही क्रमाने असे – सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा. या दोन्ही म्हणजे मध्यमारंभक व षड्जारंभक स्वरसप्तकांची तुलना करिता दोहोंत फरक आहे, हे निश्चित मानावयाला हवे. याचा विचार आधुनिक पंडित करीत नाहीत. ऋचा, गाथा व सामगीते यांच्या स्वरांची संख्या आणि उच्चनीचत्व, उदात्तादि-क्रुष्टादि सामिक स्वरांचा आणि संगीतस्वरांचा मेळ, सप्तस्वर, त्यांचा रंग, स्थान, देवता, जाती व ग्राम, मूर्च्छना, ताना, पशुपक्ष्यांच्या आवाजांचे स्वर, रेफ, नकार, शकार, संधी इत्यादी व उदात्तादींची व्यवस्था, गात्रवीणा म्हणजे सामिक स्वरांचा हाताच्या बोटांवरील अनुक्रम, श्रुती, प्राचीन मुख्य ग्रामराग यांचे येथे थोडक्यात वर्णन आहे.

नारदी शिक्षा हा ग्रंथ मुद्रित आहे. याची पृष्ठसंख्या अवघी ११ आहे. या ग्रंथातील संस्कृत भाषेचा विचार करिता वेदकालीन संस्कृत आणि या ग्रंथातील

संस्कृत यांत फरक आढळून येतो. नारदाचा शिक्षाग्रंथ इ. स.पूर्वी एक शतक, हे मात्र न पटणारे आहे. नाटचशास्त्रकार भरतांचा काल इ. स.पूर्वी तीन शतके हेही न पटणारेच आहे. ज्या नारदांनी नाटचशास्त्रकार भरतमुनींना गानविद्या शिकविली, त्या महर्षी नारदांचा ग्रंथ भरताचे नाटचशास्त्र या ग्रंथानंतरचा आहे, हेही पटणारे नाही.

[**सूचना** — 'नारदी शिक्षा' ग्रंथातील काही महत्त्वाचे श्लोक कृपया परिशिष्टात पहावे.]

(४) नंदीश्वर-संहिता

हा ग्रंथ नंदिकेश्वर, नंदी किंवा तंडू यांचा होय. ही तिन्ही नावे एकाच व्यक्तीची होत.

'नंदीश्वरसंहिता' हा ग्रंथ प्रामुख्याने नृत्याभिनयावर असावा. शिवाज्ञेने तंडूंनी भरतांना नृत्यशास्त्र शिकविले, असे खुद्द भरतमुनीच म्हणतात. दाक्षिणात्य पंडित कवि यांच्या मतानुसार नंदी हे संगीताच्या शैव व आगम संप्रदायांचे प्रवर्तक होत.

नंदिकेश्वर यांचा वरील ग्रंथ इ. स. १६२०-पर्यंत उपलब्ध होता. या काळातील तंजावरचे राजे रघुनाथ यांनी स्वतःच्या ग्रंथात नंदीच्या ग्रंथातील आधार घेतला. भरतमुनींना गानविद्या नारद महर्षींकडून आणि भांडविद्या तंडूंकडून मिळाली. याचा अर्थ हे तिघेही समकालीन होते, असा होतो.

नंदिकेश्वरांचा दुसरा ग्रंथ अभिनयदर्पण हा आहे.

(५) दत्तिलम्

दत्तिल किंवा दन्तिल हे कोण, याचा इतिहास पाहता दत्तिल हे मतंग ऋषींच्या दोन पुत्रांपैकी एक असा निर्देश आढळतो. (**डॉ. सिद्धेश्वरशास्त्री चित्राव प्राचीन चरित्रकोश**) यांचे बंधू कोहल होत. नाटचशास्त्रकार भरतमुनींनंतर मतंग ऋषींनी संगीतशास्त्रावर 'बृहद्देशी'नामक ग्रंथ रचिला. दत्तिल हे मतंगाचे पुत्र मानिले, तर 'दत्तिलम्' हा ग्रंथ भरतापूर्वी किंवा मतंगापूर्वी नसावा, असे वाटते. दत्तिलाचे बंधू कोहल हेही एक संगीतशास्त्रकार होते. असे जरी असले, तरी भरतमुनींनी नाटचशास्त्र ह्या ग्रंथात आपल्या पूर्वीच्या ग्रंथकारांच्या नामावलीत दत्तिलाचा उल्लेख केला आहे. 'दत्तिलम्' हा ग्रंथ उपलब्ध असून त्रिवंद्रम संस्कृत सेरीज्‌मध्ये तो छापिला आहे. या ग्रंथात दत्तिलापूर्वीच्या ग्रंथकारांचा उल्लेख मिळतो. ते ग्रंथकार नारद, विशाखिल, कोहल होत. ब्रह्मदेवांनी नारदादिकांना संगीत शिकविले. तदनंतर संगीत पृथ्वीवर प्रचारिले गेले, असे दत्तिलमत आहे

दत्तिल हे भरतमुनींचे सुपुत्र असे विसाव्या शतकातील प्रचलित संगीतशास्त्रीय ग्रंथकारांचे मत आहे. दत्तिलांचा ग्रंथ संगीतपर असून श्लोकबद्ध आहे. गान्धर्वशास्त्र, मूर्च्छनांचे भेद, पूर्णा-षाडव-औडुव-साधारण यांविषयी त्यात चर्चा आहे.
[महत्त्वाचे श्लोक कृपया परिशिष्टात पहावे.]

(६) नाटचशास्त्र

हा ग्रंथ भरतमुनींचा होय. या ग्रंथाचा कालनिर्णय इ. स.पूर्वी ३०० किंवा इ. स.नंतर ३०० असा मानिला जातो. नाटचशास्त्रात नाटचाव्यतिरिक्त संगीत, त्यातल्या त्यात संगीताचे स्वरशास्त्र विचारात घेतलेले आहे. भरतपूर्व ग्रंथांत स्वरशास्त्र विशेषत्वाने फोड करून सांगितलेले नाही. हिंदुस्थानी गायकीचा मूलभूत पाया जो स्वरसंवाद व स्वरांतर्गत श्रुती त्यांची फोड भरतांनी केली आहे, व ती अत्यंत महत्त्वाची आहे. याचे कारण हे की, भरतानंतरच्या सर्वच ग्रंथकारांना ती मार्गदर्शक झाली आहे.

'नाटचशास्त्र' ह्या ग्रंथात एकूण ३८ अध्याय आहेत. पैकी अट्ठाविसावा अध्याय संगीताच्या स्वरशास्त्रदृष्टीने महत्त्वाचा आहे. या अध्यायात चतुर्विध वाद्ये, तंत्रींतून निर्माण होणारे स्वरमंडल, स्वर, श्रुति, ग्राम, मूर्च्छना, षड्ज व मध्यम ग्राम मिळून २२ श्रुती, मूर्च्छनांची नावे, स्वरसाधारण, जातिसाधारण, अंतर-काकली, कैशिक-साधारण, अविनाशी मध्यम, मंद्र, मध्य, तार, न्यास, उपन्यास, ग्रह, अंश, अल्पत्व, बहुलत्व, राग इत्यादींचा ऊहापोह आहे.

भरतकालीन 'मार्गी' व 'देशी' संगीत

वैदिक कालात गंधर्वाप्सरांचे वास्तव्य व व्यवसाय यावरून जे संगीतप्रकार आचरिले जात असत, त्या संगीताविषयीचे विचार व शास्त्र भरतांनी मांडिले आहे. नाटचशास्त्रात पूर्वरंगविधी वर्णिला आहे. हा विधी म्हणजे वैदिक कालातील यज्ञसंस्थेचेच रूपांतर किंवा प्रतिकृती होय. भरतकालाचा विचार करिता आर्य-संस्कृती परिणत अवस्थेत होती. आर्य-संस्कृतीच्या या परिणत अवस्थेत संस्कृतीची वाढ होऊन प्रांतवारी समाज आणि भाषा प्रचारात आल्या. या भाषांनाच देशी भाषा म्हणत. भरतग्रंथ संस्कृत भाषेत आहे. देशी भाषा प्राकृत. भरतकार्यात ध्रुवागीते संस्कृत व प्राकृत या भाषांत आहेत. यावरून असेही अनुमान करिता येण्यासारखे आहे की, नाटचशास्त्र हा ग्रंथ मूळ भरतरचित असावा, आणि त्या ग्रंथाच्या आधारे नाटचशास्त्र हा ग्रंथ भरतानंतर संकलित झाला असावा. निष्कर्ष हाच की, भरताचा काल इ. स.पूर्व किंवा त्याच्या पश्चात ३०० वर्षे नसून त्याआधी बरीच शतके होय.

भरतप्रणीत मार्गी व देशी संगीताच्या मूलभूत श्रुतिस्वरसप्तकांचा सशास्त्र दाखला

हा अत्यंत महत्त्वाचा आहे. मार्गी व देशी संगीताची मूलभूत श्रुतिस्वरांची सप्तके शास्त्रसिद्ध कशी, या दोन्ही श्रुति-स्वरसप्तकांत साम्य व तंतोतंतता कशी, हे सप्रयोग मांडून, भारतीय संगीताची प्राचीन मूलभूत स्वरसप्तके कोणती, हे या ग्रंथात दर्शविले आहे. त्यावरून प्रचलित संगीताच्या सप्तकाचाही बोध होतो. हा महत्त्वाचा प्रयोग आमचे आधुनिक संशोधक शास्त्रकार दृष्टीआड करितात, ही एक दुर्दैवी घटना आहे.

वीणेवरील तंत्रीतून मिळणारे स्वरशास्त्र

तंतुवाद्यांत वीणेचा समावेश होतो. या वाद्याचा शोध व वापर प्राचीन कालापासून आजपर्यंत होत आहे. महादेवांचे बीन सुप्रसिद्ध आहे. सप्तस्वरांचा शोध व शास्त्र तंत्रीतून निर्माण झाले. मुक्ततंत्री छेडलेल्या अवस्थेत ध्वनी निर्माण करिते. या मूलभूत स्थायी ध्वनीतून इतर आणखी ध्वनी निर्माण होतात, हा शोध अलीकडचा मानिला, तरी आमचे पूर्वज ग्रंथकार या विद्येत अनभिज्ञ नव्हते. तंत्री आणि तिची ध्वनी उत्पन्न करण्याची क्षमता यांना प्राचीन-अर्वाचीनता लावणे योग्य नव्हे. मुक्ततंत्रीच्या ध्वनीला स्थायी षड्ज मानिता तिच्यातून षड्जपंचमभावाने पंचमाची ही उत्पत्ती निसर्गनियमानुसार होते आणि स्थायी षड्जाच्या दुप्पटीचा षड्जही निर्माण होतो, ती हार्मनी-रक्तिद्वारे असा आधुनिक शास्त्रज्ञांचा प्रयोगसिद्ध सिद्धांत आहे. म्हणजे प्राचीन तंत्री व आधुनिक तंत्री वरील सिद्धांतापेक्षा काही निराळे निर्माण करील किंवा करिते, हा युक्तिवाद नादशास्त्रात फोल ठरतो. प्राचीनकाली पोलादी तार नव्हती, तांत वापरीत असा मुद्दा काही विद्वान मांडितात. प्राचीनकाली शाकटायन मुनींची ३०६ प्रकारची खाणीशास्त्रे आणि बोधायन ऋषींच्या कृत्रिम धातू बनविण्याच्या अनेक क्रिया व शास्त्र उपलब्ध असता पोलादी तार त्या काळी नव्हती, हे कोण मानील ? आणि समजा, तांत वापरीत. पण भरतांनी लाविलेले शोध जर या तांतेतून निघाले असतील, तर तेच शोध आणि सिद्धांत आधुनिक प्रयोग तंतोतंत दर्शवितात, याला महत्त्व द्यावयाला हवे. मुक्त तंत्रीत नैसर्गिक रीत्या असलेली स्वरोत्पादनक्षमता किंवा स्वयंभू क्रिया यांला महत्त्व आहे. हे महत्त्व आज आहे, प्राचीन काळी नव्हते, असे मानणे सयुक्तिक नाही.

याचा पुरावा प्राचीन ग्रंथांत मिळतो

स्वतःच्या एकतंत्री वीणेतून पंचम या स्वराची निर्मिती आपोआप होते, याचा अनुभव स्वतः नारदांनी घेतला. पंचम स्वराचे संशोधक नारद महर्षी असा उल्लेख प्राचीन ग्रंथांत आहे. त्याची आख्यायिका येथे देता येत नाही. नारदाप्रमाणे

धैवत-निषादांचे संशोधक तुंबुरू ऋषी होत. सप्तस्वरांचा खरा संशोधक निसर्ग होय; देव, गंधर्व किंवा मानव हे शोधक मानायला हवेत.

संगीतातील ध्वनि-नाद-स्वरांचे संशोधक प्राचीन भारतीय की आजचे पाश्चात्त्य ?

गायन-वादनांतील मूलभूत शुद्ध सप्त स्वर यांचे मूळ संशोधक कोण ? आमचे प्राचीन आचार्य की आधुनिक पाश्चात्य ध्वनिशास्त्रज्ञ ? असा एक महत्त्वाचा परंतु मनोरंजक प्रश्न आहे. मनोरंजक यासाठी की, आमच्यातील काही प्रागतिक पंडित भरतादि प्राचीन आचार्यांचे श्रुतिस्वरशास्त्र अवैज्ञानिक अतएव अशास्त्रीय ठरवितात. भरतांच्या स्वरांतर्गत श्रुती अडचण निर्माण करणाऱ्या मानितात. मुक्ततंत्रीतील स्वयंभू स्वरोत्पत्ती म्हणजे हार्मोनिक्स,—अपर पार्शल्स हा शोध पाश्चात्त्यांचा, त्यातल्या त्यात हेल्महोल्ट्ज् या जर्मन शास्त्रज्ञाचा, तोसुद्धा इ. स. १८६३ सालातील, असे आमच्या प्रागतिक पंडितांचे आग्रही म्हणणे असते. पण स्वरशास्त्रा-संबंधी ग्राह्य शोध व सिद्धांत मानणे हे कर्तव्य, मग तो प्राचीन, अर्वाचीन किंवा प्रचलित असो. शास्त्रसिद्धीने अचूक असल्यास तो मानावयालाच हवा. आमच्या विद्वान पंडितांची मते ही प्राचीन आचार्यांच्या कार्याचा समग्र इतिहास, सिद्धांत व शास्त्र यांचे मननचिंतन करून प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या प्रचीतीतून बनविली जातात की काय, याविषयी शंका येते.

ध्वनि-स्वर-उत्पत्ति-शास्त्र जागतिक – एकच

आधुनिक संगीताच्या दुनियेत स्वरसप्तक नैसर्गिक, स्वयंभू रीत्या उत्पन्न होते, असे संशोधनाने सिद्ध झालेले आहे. तंत्रीतील ही नैसर्गिक क्रिया म्हणजे कोणत्याही एकाच देशाची मिरासदारी नव्हे. कारण मुक्ततंत्रीतील फलनिष्पत्ती सर्वत्र सारखीच. ततुंवाद्यावरील तंत्रीचा ध्वनी भारतात जो निश्चित केला जाईल, तोच इतर खंडांत, तंत्री जशीच्या तशी नेऊन छेडिल्यास येणार. रीतिरिवाजानुसार देशपरत्वे या ध्वनीच्या नावांत फरक पडेल, पण ध्वनीच्या ठामपणात फरक आढळून येणार नाही. तंत्रीतील या गुणधर्माला काळ, वेळ वा शतक यांचे बंधन नाही. हा निसर्गाचा संकेत वा नियम प्राचीन भारतीय आचार्यांनी निर्माण केलेल्या वीणातंत्रीला लागू नव्हता, असे म्हणता येणार नाही. ब्रह्मदेवापासून भरतांपर्यंत वीणा वापरात होती. तपूर्वकाली सप्तस्वरांची योजना गायन-वादनात झालेली होती. देवदेवता, गंधर्व, अप्सरा, सामगायक यांनी सप्तस्वर, त्यांची रंजकता, संवाद-भावतत्त्वे यांचा वापर ज्ञानाशिवाय केला, असे कोणताही महाभाग मानणार नाही. मानवाने न मानिले, तरी निसर्ग ते मानावयाला भाग पाडतो, म्हणूनच मानवाने निसर्गाशी प्रामाणिक राहून, ध्वनिस्वर-संवादतत्त्वांचा स्वीकार करून संगीतात हे सर्व कार्यान्वित केले.

विज्ञानयुगात ध्वनीसंबंधी संशोधन झाले व तंतुवाद्यावरील तंत्री वाजत्या अवस्थेत आंदोलित होते, असा शोध लावून स्वरांच्या कंपनसंख्या ठाम केल्या. हा शोध खास पाश्चात्त्यांचा होय. प्रचलित भारतीय संगीतात स्वरांना हे आंदोलन-शास्त्र वापरले जाते यात अशास्त्रीय किंवा वावगे काहीच नाही आणि नसावेही. कै. के. बी. देवल, ई. क्लेमेंट्स यांनी आपापल्या ग्रंथांत (ग्रंथांची नावे पुढे दिलीच आहेत,) आंदोलनशास्त्र देऊन त्याचा भरपूर उपयोग करून घेतला आहे. या ग्रंथाची प्रशंसा आणि त्याला विरोधी टीकाही फार झाली. टीकेतील मथितार्थ हा – भारतीय संगीताला आणि स्वरशास्त्राला पाश्चात्त्य शास्त्र लावणे भ्रामक होय. पण भ्रामक का व कसे हे सप्रमाण सिद्ध न करिता नुसत्याच टीकेला काय अर्थ किंवा प्राधान्य द्यावयाचे ? या टीकाकारांना असा प्रश्न करावासा वाटतो की, आघाताने तंत्री आंदोलित होणे नैसर्गिक आहे. ही क्रिया विज्ञानाच्या संशोधनातच फक्त घडून येते, आणि तत्पूर्वी घडून येत नसे काय ? प्राचीन वीणातंत्री आंदोलित होत असे; त्या-शिवाय ध्वनीची कर्णगोचरताच अशक्य, असे विज्ञानशास्त्र सांगते. प्राचीन आचार्यांनी ध्वनींची आंदोलनसंख्या किंवा तारेतील ध्वनींची स्थाने इंचात दिली नाहीत, हा काही त्यांचा दोष नव्हे. त्यांनी मांडिलेले शास्त्र, तंत्रीवरील स्वरस्थाने, उत्पत्तिबिंदू, स्वरांतर्गत सूक्ष्म ध्वनी म्हणजे श्रुतिसंबंध, ध्वनीचा उपयोग, रणन-अनुरणनावस्था, संवाद, अनुवाद, विवाद, इत्यादींविषयी जे शास्त्रसंमत सिद्धांत मांडिले, ते आधुनिक विज्ञान-प्रयोगांत अणुरेणूने सत्य ठरतात. यावरून आधुनिक ध्वनिशास्त्रपंडित आद्य व एकमेव संशोधक ठरत नाहीत. हा आद्य मान भरतमुनींनाच द्यावा लागतो. भरतांच्या कालाचा विचार करिता या कालातील पाश्चात्त्यांची प्रगती व संस्कृती प्रगल्भ नव्हती, हे इतिहासावरून सहज समजून येते. म्हणून भारतीयांनी याबद्दल आत्मीयता व अभिमान बाळगणे इष्ट आहे. अभिमान आणि आत्मीयता का बाळगावी हे सुप्रसिद्ध पाश्चात्य ध्वनिशास्त्रज्ञ प्रो. पिएत्रो ब्लासर्ना यांच्या पुढील उद्गारांनीच सिद्ध होते.

[**टीप** :— प्रो. ब्लासर्ना हे रोम-इटली येथील रॉयल युनिव्हर्सिटीत प्रोफेसर होते. त्यांचा ग्रंथ ' द सायन्स ऑफ म्यूझिक ' या ग्रंथाच्या ' थिअरी ऑफ साउंड इन् इट्स् रिलेशन टु म्यूझिक ' या सातव्या प्रकरणातील काही मजकूर जो मराठीत अनुवादित केला आहे तो येणेप्रमाणे :—

"पाश्चात्त्य संशोधकाचे स्वर आणि शास्त्र यांसंबंधी विचार करिता आमच्या संगीतात हे स्वर आणि शास्त्र कार्यान्वित झाल्यामुळे मातेच्या उदरात आम्ही वाढत असल्यापासून आमचे संगीत आम्ही ऐकत आलो. प्रथा, प्रचार व रूढी यांमुळे हे संगीत आमच्या पचनी पडले आहे. तक्रार करता येत नाही. परंतु निसर्ग आणि स्वयंभू तत्त्वे यांशी मात्र आमचे आधुनिक स्वरशास्त्र विसंगत आहे. मेजर, मायनर

स्केलसची टेंपर्ड रूपांतरे नैसर्गिक स्वरांचा आनंद देऊ शकत नाहीत. आमचे स्वर-शास्त्रच टेंपर्ड कृत्रिम बनले आहे. याचा विचार करिता प्राचीन भारतीय ऋषी-मुनींचे, आचार्य-पंडितांचे श्रुति-स्वरशास्त्र हे ध्वनिशास्त्रदृष्टया अचूकतेचे प्रतीक मानणे भाग पडते."

प्रो. ब्लासर्ना यांचे वरील मत ही संशोधनातील सत्यकथा आहे. आमच्या प्रागतिक पंडितांनी याचा बोध घ्यावयाला हवा.

भरतांच्या कालाचा निश्चित निर्णय लागला नाही, तरी त्यांचे शास्त्र-सिद्धांत हजारो वर्षांपूर्वीचे आहेत, याला फार मोठे महत्त्व आहे.

विज्ञानयुगात संगीतस्वरसंशोधनात मानवाने जे शोध लाविले, त्यांचे साहित्य जगाबाहेरील नव्हते. पृथक साहित्याच्या विभाजनातून केलेल्या एकीकरणात क्रांति-कारक साहित्य निर्माण झाले ते बुद्धिमत्तेच्या प्रगल्भतेने. त्या साहित्याचे शास्त्रही बनविले गेले. भरतमुनींची योग्यता यातच आहे.

भारतीय संगीतातील स्वरांचा प्राचीन क्रम

प्राचीन पद्धतीत मध्यम (= म) या स्वराला प्राधान्य व महत्त्व देऊन तो आरंभक स्वर मानिला जाई व तो अविनाशी समजत. प्राचीन प्रथेत षड्जाचे स्थान गौण होते. याचा प्रत्यय भरतांच्या स्वरशास्त्रात (मध्यम-आरंभक स्वर-सप्तकात) येतो. प्राचीन प्रथेत आरंभक स्वर मध्यम (म) मानून अवरोही क्रमाने सप्तस्वरांची गणती करीत. उदा. म ग रे सा नी ध प. कालांतराने हा क्रम बदलला जाऊन आरंभक स्वर षड्ज (सा) मानिला जाऊ लागला. तो प्रामुख्याने 'देशी' किंवा 'लक्ष्य' संगीतात होय. 'मार्गी' (प्राचीन) आणि 'देशी' स्वरसप्तके भिन्न असली, तरी निसर्ग व शास्त्र यांच्या दृष्टींनी ती कशी अचूक आहेत याचा तुलनात्मक दृष्टीने भरतांनी जो प्रयोग दर्शविला आहे, तो प्रचलित शास्त्रकारांनी मनन करण्याजोगा आहे. भरतांनी सप्तस्वरांतर्गत सूक्ष्म नाद प्रस्थापित करून या सूक्ष्म नादांना 'श्रुती' ही संज्ञा दिली. सूक्ष्म नाद हेही स्वरच आहेत, यालाही शास्त्राधार आहे.

कोणतेही दोन शुद्ध स्वर घेता पहिल्या स्वराहून दुसरा स्वर ध्वनीने उच्च किंवा उलट क्रमाने नीच असतो. उदा. सा व रे घेता सा-चा ध्वनी उच्चतरतेने वृद्धिगत होऊन रे या ध्वनीवर स्थिर होतो; किंवा उलट दिशेने रे ध्वनी नीच-तरतेने अपकृष्ट होऊन सा-वर स्थिर होतो. या अवस्थेत सा व रे किंवा रे व सा यांतील ध्वनीची मधली अवस्था काय आणि या अवस्थेतले गीतोपयोगी परंतु सूक्ष्मनाद व्यावहारिकतेने किती असू शकतात, हे भरतांनी दर्शवून त्यांना श्रुती म्हटले आहे. अशा रितीने सप्तस्वरध्वनी संलग्नतेने अतूट असून ही संलग्नता मानवी कंठात

किंवा तंतुवाद्यात 'मींड' या प्रकाराने दर्शविता येते. स्वर व श्रुती यांना गणित आहे. मुक्त तंत्रीतील स्वरनिर्मितीचे नैसर्गिक तंत्र प्रचलित तानपुऱ्यात आपल्या कर्णप्रत्ययाला येते.

स्वरांच्या संवादतत्त्वात भरतप्रणीत श्रुतिसंख्या–व्यवस्था

सप्तकात सात शुद्ध स्वर आणि बावीस श्रुती, असा भरतसिद्धांत आहे. शिवाय, ज्या दोन स्वरांत नऊ श्रुत्यंतर ते षड्जमध्यम-संवादी व ज्या दोन स्वरांत तेरा श्रुत्यंतर ते षड्जपंचम-संवादी, अशी भरतांची संवादतत्त्वे होत. हा भरत-सिद्धांत प्रचलित विज्ञानप्रयोगात आणि शास्त्रात कसा सिद्ध होतो हे पाहणे उचित आहे. काही प्रचलित विद्वानांच्या मते भरतांची श्रुतिव्यवस्था निरर्थक, अकार्यक्षम, अतएव कुचकामी ठरविली जाते. पण ही मते प्रयोगक्षम आणि अनुभवाधारित असावी, असे म्हणण्याचे धारिष्ट कोणताही सुज्ञ शास्त्रकार करणार नाही.

भरतांचा 'सारणाचतुष्टय'प्रयोग व त्याचे महत्त्व

या प्रयोगात 'सारणा' हा शब्द भरतवाङ्मयात वापरलेला नाही, हे आधी स्पष्ट करायला हवे. पण हा प्रयोग भरतांचे स्वरशास्त्राचे महत्त्व प्रस्थापित करण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे, आणि हा प्रयोग हजारो वर्षांपूर्वीचा, परंतु सुसूत्र म्हणूनही याला महत्त्व आहे. आज आधुनिक शास्त्रीय उपकरणे सुलभतेने साध्य आहेत आणि अचूक सिद्धांताची शास्त्रीय क्षमता अशा उपकरण-साहित्याच्या मदतीने सिद्ध करणे सोपे पडते. ही सामग्री भरतांना उपलब्ध नव्हती. असे असल्याने भरतांचे सिद्धांत व शास्त्र सामान्य नव्हेत आणि आजच्या विज्ञानशास्त्राला ते सुसंगत व उपकारक ठरतात. या प्रयोगासंबंधी भरत-भाष्याचा प्रथम अभ्यास करून नकाशाद्वारे हा प्रयोग समजावून घेणे आवश्यक आहे. म्हणून ज्या–त्या श्लोकाचा अर्थ खाली देतो.

[**टीप** :— यासंबंधी श्लोक कृपया परिशिष्टात पाहणे.]

(१) या प्रयोगासाठी दोन तुल्यबल म्हणजे सारख्या आकाराच्या वीणा घ्याव्या. त्यांतल्या तारा ध्वनिदृष्टचा सारख्या (एकीप्रमाणे दुसऱ्या वीणेवर) लाविलेल्या आणि त्याही षड्जग्रामातील स्वराप्रमाणे असाव्या. याची कल्पना यावी म्हणून वीणांऐवजी नकाशा दिला आहे. त्यावरून दोन तुल्यबल वीणा व षड्जग्रामाचे स्वर कोणते, हे कळून येईल.

दोन तुल्यबल वीणा : नकाशा क्र. १

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	स्वर-व्यवस्था	श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	स्वर-व्यवस्था
०	क्षोभिणी	शु. निषाद मेरू		क्षोभिणी	शु. निषाद मेरू
१	तीव्रा		१	तीव्रा	
२	कुमुद्वती		२	कुमुद्वती	
३	मंदा		३	मंदा	
४	छंदोवती	शु. षड्ज	४	छंदोवती	शु. षड्ज
५	दयावती		५	दयावती	
६	रंजनी		६	रंजनी	
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	७	रक्तिका	शु. ऋषभ
८	रौद्री		८	रौद्री	
९	क्रोधा	शु. गान्धार	९	क्रोधा	शु. गान्धार
१०	वज्रिका		१०	वज्रिका	
११	प्रसारिणी		११	प्रसारिणी	
१२	प्रीति		१२	प्रीति	
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	१३	मार्जनी	शु. मध्यम
१४	क्षिती		१४	क्षिती	
१५	रक्ता		१५	रक्ता	
१६	संदीपनी		१६	संदीपनी	
१७	आलापिनी	शु. पंचम	१७	आलापिनी	शु. पंचम
१८	मदंती		१८	मदंती	
१९	रोहिणी		१९	रोहिणी	
२०	रम्या	शु. धैवत	२०	रम्या	शु. धैवत
२१	उग्रा		२१	उग्रा	
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	२२	क्षोभिणी	शु. निषाद
	ध्रुव–वीणा			चल–वीणा	

दोन तुल्यबल वीणा वरीलप्रमाणे असून श्रुति-स्वरव्यवस्था आणि षड्जग्रामाची श्रुति-स्वरव्यवस्था म्हणजे काय, हे नकाशा क्र. १ दर्शवितो.

या षड्जग्रामिक वीणाव्यवस्थेत भरतनियमाप्रमाणे षड्ज-मध्यमांत नऊ श्रुत्यंतर आणि षड्ज-पंचमांत तेरा श्रुत्यंतर हे सकृद्दर्शनी ठीक व पटण्याजोगे आहे. असे असताही भरतांनी वीणाव्यवस्थेत मध्यमाचे स्थान तेराव्या श्रुतीवर दर्शविले आहे आणि तेरा श्रुत्यंतर हे वास्तविक पंचमाचे स्थान असूनही मार्जनी

श्रुतीवर, म्हणजे क्र. १३ या श्रुतीवर मध्यम व आलापिनी श्रुतीवर म्हणजे क्र. १७ या श्रुतीवर पंचम दर्शविला आहे. तेराव्या श्रुतीवर मध्यम आला आहे; म्हणजे तो पंचम मानावयाचा काय, असा प्रश्न उद्‌भवतो. याचे उत्तर मध्यम हा पंचम होतो, असे आहे. मग तो कोणाचा पंचम, असा प्रतिप्रश्न निर्माण होतो. याचे उत्तर विज्ञानप्रयोग व शास्त्र देते.

भरतांचा नऊ-तेरा श्रुत्यंतर हा संवादनियम आणि तुल्यबल वीणेती तेराव्या श्रुतीवरील मध्यम

नकाशा क्र. १-मधील श्रुतिस्वरव्यवस्थेकडे नजर टाकिता षड्‌जाचे स्थान वीणा-मेरू(आड)पासून चौथ्या छंदोवती श्रुतीवर आहे. आणि या षड्‌जापासून मध्यम व पंचम अनुक्रमे नऊ व तेरा श्रुतींवर भरतनियमानुसार आहेत, हेही स्पष्ट आहे. परंतु प्रत्यक्षात मध्यमाचे स्थान तेराव्या श्रुतीवर आहे. याचा अर्थ तो पंचमभावाने विशिष्ट स्वराचा पंचम ठरतो, हाच आहे. ध्रुववीणेत चौथ्या श्रुतीवर षड्‌ज. म्हणजे मार्गी संगीतात षड्‌जाला फारसे महत्त्व नाही, असे म्हणावे लागते. या समस्येचे उत्तर प्रचलित विज्ञानशास्त्राचा सुयोग्य आधार घेऊन देणे योग्य ठरेल.

प्रचलित ध्वनिशास्त्र आणि प्रयोगान्वित अनुभव यांत मुक्ततंत्रीत षड्‌जपंचम-भाव व स्वर निर्माण होतात, हे तंबोऱ्याच्या तंत्रीध्वनिवलयात स्पष्ट होते. षड्‌जाची तार छेडिली असता पंचमाची धून ऐकू येते. त्याचप्रमाणे पहिली तार पंचमात लावून छेडिली असता मूळ षड्‌ज-सापेक्षतेने ऋषभाची धून ऐकू येते. ऋषभाची धून हा वास्तविक ऋषभ नसतो, तर पंचमाला षड्‌ज कल्पिता षड्‌जाचा पंचम नैसर्गिक रीत्या जो निर्माण होतो, तो मूळ षड्‌जाचा ऋषभ होतो. या नियमाला अनुसरून भरतांनी ध्रुववीणेत तेरा श्रुतींच्या मध्यमाला स्थान दिले आहे ते पंचमभावाने. आणि या पंचमभावी मध्यमाला नैसर्गिक रीत्या उत्पन्न करणारा षड्‌जभावी स्वर कोणता तर तो शु. निषाद म्हणजेच कोमल निषाद होय. कारण मध्यम अर्थात शुद्ध मध्यम हा स्वर जात्याच कोमल आहे — असतो. तारेतील नैसर्गिक रीत्या रवित(हार्मोनिक्स)पद्धतीने मध्यमस्वर निर्माण होत नसतो, हे फार महत्त्वाचे म्हणून लक्षात घ्यावयाला हवे. सप्तस्वरांच्या क्रमवार आरोही-अवरोही गणतीत या मध्यमस्वराला मध्यमाचे आणि पंचमाचे स्थान प्राप्त होते. जो आरोहात मध्यम तोच अवरोही क्रमात पंचम व जो आरोही क्रमात पंचम तोच अवरोही क्रमात मध्यम होतो. आणि ध्वनिसापेक्षतेने तंबोऱ्यात सा आणि प लावता (तारेत) सा-चा प हा पंचम, परंतु याच पंचमाला षड्‌ज कल्पिता मूळ किंवा स्थायी षड्‌ज हा मध्यम होतो. ही नैसर्गिक किमया ज्ञानी माणसाच्या परिचयाची आहे.

प्राचीन मार्गी संगीतप्रथेत मध्यम हा आरंभक स्वर मानीत. हा मध्यम जरी आरंभक मानिला, तरी त्याचे स्थान स्वरसप्तकांतर्गत आहे. हेच भरतमुनींनी दर्शविले आहे; इतकेच नव्हे, तर तो पंचमस्थानी दर्शविला आहे. परंतु मध्यम हा स्वर जात्याच कोमल आणि मध्यमाचा मध्यम निषाद आणि निषादाचा मध्यम गान्धार हे तीन स्वर कोमलच होतात, आहेत. यांतील कोमल निषाद षड्ज मानिता शुद्ध मध्यम हा या कोमल निषादाचा पंचम होतो, हे उघड आहे. म्हणून भरतांनी आपल्या वीणेवर को. निषाद-ध्वनीची तार ताणली आहे. ही छेडिली असता तीतून मध्यमाची धून जी कर्णगोचर होते, ती पंचमभावाची असते. यावरून भरतांचा मध्यम तेरा श्रुतींवर का, याचा स्पष्ट व सहज उलगडा होतो. यासंबंधी आश्चर्याची आणि अभिमानाची गोष्ट हीच की, आधुनिक शास्त्रीपंडितांना तारेतून हार्मोनिक्स्-अपर पार्शल्सद्वारा स्वयंभू रीत्या शुद्ध स्वरांची निर्मिती होते हे जसे ठाऊक असते – आहे, त्याचप्रमाणे हजारो वर्षांपूर्वी भरतमुनींनाही याची जाणीव अक्कलहुशारीने होती. याबद्दल आधुनिक पंडितांनी कोणत्याही प्रकारचा संदेह बाळगण्याचे कारण नाही.

अशा प्रकारे तंत्रीतून जे स्वयंभू स्वरसप्तक निर्माण होते, त्याचे प्रात्यक्षिकच भरतांनी आपल्या तुल्यबल वीणांत दर्शविले आहे. स्वयंभू रीत्या निर्माण होणारे सप्तस्वर म्हणून स्वरांना शुद्ध ही संज्ञा दिली आहे.

भरतांच्या दोन तुल्यबलवीणाप्रयोगाची उकल

भरतमुनींचा हा प्रयोग प्राचीन, मध्यकालीन आणि आधुनिक प्रचलित भारतीय संगीताची मूलभूत श्रुति-स्वरतत्त्वे शास्त्रशुद्धतेने सिद्ध करणारा ठरतो. या प्रयोगासंबंधी भरतभाष्यावर प्राकृत भाषेत अनेक ग्रंथ निघाले, परंतु या प्रयोगातील प्रयोजन आणि आत्यंतिक महत्त्व कुणी पाहिले नाही, याचा खेद होतो.

या प्रयोगातील प्राथमिक घटनेचा नकाशा क्र. १–मध्ये दिलेला आहे. ह्या दोन तुल्यबल वीणा अशासाठीः यांतील ध्रुवनामक वीणा स्थिर ठेवून संपूर्ण सारणाप्रयोगात चलनामक वीणा वेळोवेळी चल ठेवावयाची आहे. संपूर्ण प्रयोगातील उद्दिष्ट साधण्यासाठी भरतांनी चलवीणा चार वेळा हलविली आहे, म्हणजे प्रत्येक प्रयोगात चलवीणा एक-एक श्रुतीने उतरविली आहे. संपूर्ण प्रयोगात प्राचीन वीणेवरील, ध्रुववीणेवरील शुद्ध निषाद जो वीणामेरुस्थानी आहे (मार्गी) त्या स्थानी 'देशी' संगीताचा आरंभक जो षड्ज त्याची स्थापना कशी होते आणि हा षड्ज मेरुस्थानी आल्यावर प्राचीन 'मार्गी' आणि 'देशी' संगीताच्या शुद्धस्वरसप्तकांत फरक पडूनही शास्त्रसंमत काय, हे प्रामुख्याने भरतांनी या 'सारणाचतुष्टया'च्या द्वारे सिद्ध केले आहे. संगीताची प्रचलित शास्त्रसिद्धता आणि

सारणाचतुष्टयाच्या प्रयोगातून निर्माण होणारी सिद्धता यांत तंतोतंत एकमत आहे, याची जाणीव समंजस व ज्ञानी माणसाला व्हावी, म्हणून हा ऊहापोह केला आहे.

भरतांचे दोन ग्राम

[टीप — या विषयाचे संस्कृत भाषेतील भरतभाष्य कृपया ९–१० या परिशिष्टांत पहावे.]

भरतभाष्यात षड्ज व मध्यम अशा दोन ग्रामांचा उल्लेख आहे. षड्ज व मध्यम या ग्रामांत फरक कसा, षड्जग्रामाचा मध्यमग्राम कसा होतो याची रीत येथे सांगितली आहे. षड्जग्रामातील पंचम आयतत्व वा मार्दव या तत्त्वाने एक श्रुतीने उतरवावयाचा. अशा षड्जग्रामिक पंचमाची मूळ श्रुती आणि उतरलेली एक श्रुती या दोन श्रुतींमधील जे अंतर ती प्रमाणश्रुती होय. याचा अर्थ षड्ज-ग्रामाचा मध्यमग्राम किंवा मध्यमग्रामाचा षड्जग्राम करून घेताना श्रुतीचे परिमाण काय, ते कोणते ठेवावयाचे, हे या भाष्यात सांगितले आहे. षड्जग्रामात पंचमाला चार श्रुती आहेत. त्यांतील एक कमी केल्याने मूळ चतुःश्रुतिक पंचम त्रिश्रुतिक बनतो. या क्रियेत पंचमाच्या चार श्रुतींपैकी एक श्रुती उरते, ती पुढील त्रिश्रुतिक धैवताला मिळते. म्हणजे मूळ त्रिश्रुतिक धैवत स्वस्थानीच राहून चतुःश्रुतिक बनतो. या भाष्यातील मथितार्थाचा नकाशा पुढे दिला आहे. तो कृपया पहावा. नकाशा क्र. २.

या प्रयोगात तुल्यबल ध्रुवचलवीणांतील सतराव्या आलापिनी श्रुतीवरील पंचम एक श्रुतीने उतरवावयाचा – कमी करावयाचा आहे. म्हणजे पंचमाचा एका श्रुतीने अपकर्ष करून तो सोळाव्या संदीपनी श्रुतीवर स्थिर करावयाचा आहे. सतरावी आलापिनी आणि सोळावी संदीपनी या दोन श्रुतींमधील अंतराचे माप, परिमाण म्हणजे प्रमाणश्रुती. यात षड्जग्रामाचा मध्यमग्राम बनविण्याचे प्रमाण व त्याचे परिमाण सिद्ध होते आणि या प्रमाणपरिमाणांच्या योग्य वापरानेच षड्जग्रामाचा मध्यमग्राम होतो. इतर प्रमाणपरिमाणांनी नव्हे.

प्रमाणश्रुतिप्रयोगातून काय निष्पन्न होते ?

(१) षड्जग्रामाचा मध्यमग्राम,

(२) प्रमाणश्रुतीचे स्थानपरिमाण,

(३) यांव्यतिरिक्त अन्य लाभ नाही.

प्राचीन ध्वनिशास्त्रात एक महत्त्वाचा नियम किंवा मुद्दा मांडिला गेला आहे. तो नियम म्हणजे कोणतेही दोन स्वर हे स्वर म्हणून पात्र व्हावयाचे असल्यास

षड्जग्रामाचा मध्यमग्राम बनल्यावरचा प्रमाणश्रुतिदर्शक

नकाशा क्र. २

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	स्वर-व्यवस्था	श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	स्वर व्यवस्था
०	क्षोभिणी	शु. निषाद मेरु	०	क्षोभिणी	... ... मेरु
१	तीव्रा	... ...	१	तीव्रा	... ...
२	कुमुद्वती	... ...	२	कुमुद्वती	... ...
३	मंदा	... ...	३	मंदा	शु. षड्ज
४	छंदोवती	शु. षड्ज	४	छंदोवती	... ...
५	दयावती	... ...	५	दयावती	... ...
६	रंजनी	... ...	६	रंजनी	शु. ऋषभ
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	७	रक्तिता	... ...
८	रौद्री	... ...	८	रौद्री	शु. गांधार
९	क्रोधा	शु. गांधार	९	क्रोधा	... ...
१०	वज्रिका	... ...	१०	वज्रिका	... ...
११	प्रसारिणी	... ...	११	प्रसारिणी	... ...
१२	प्रीति	... ...	१२	प्रीति	शु. मध्यम
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	१३	मार्जनी	... ...
१४	क्षिती	... ...	१४	क्षिती	... ...
१५	रक्त	... ...	१५	रक्ता	... ...
१६	संदीपनी	... ...	१६	संदीपनी	शु. पंचम
१७	आलापिनी	शु. पंचम	१७	आलापिनी	... ...
१८	मदंती	... ...	१८	मदंती	... ...
१९	रोहिणी	... ...	१९	रोहिणी	शु. धैवत
२०	रम्या	शु. धैवत	२०	रम्या	... ...
२१	उग्रा	... ...	२१	उग्रा	शु. निषाद
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	२२	क्षोभिणी	... ...
	ध्रुव-वीणा			चल-वीणा	

या दोन स्वरांत कमीत कमी एक श्रुती मोकळी असावी. अशी एक श्रुती मोकळी नसेल, तर लगतच्या श्रुतीवर येणारे स्वर एकमेकांचे वैरी, विवादी बनतात. त्यांच्या ध्वनींत संघर्ष निर्माण होतो. याविषयी संस्कृत वचन असे: 'एकश्रुत्यन्तरितौ विवादिनौ वैरिणौ मिथो भवतः' नकाशा क्र. २-मध्ये याची प्रचीती येते. सतराव्या श्रुतीवरील पंचमाचे एक श्रुतीने अपकर्षण झाल्यामुळे चलवीणेतील

सर्वच शु. स्वर एका श्रुतीने उतरले आहेत. यामुळे ध्रुववीणेतील मूळ स्वर स्थानांत व चलवीणेवरील एका श्रुत्यंतराने ढळलेल्या स्वरस्थानांत एका श्रुत्यंतरामुळे विवाद निर्माण झाला आहे. वरील संस्कृत वचनात म्हटल्याप्रमाणेच ही घटना आहे; म्हणून मध्यमग्रामिक त्रिश्रुतिक पंचम आणि मध्यमग्रामोत्पत्तीयांव्यतिरिक्त या प्रयोगात अन्य लाभ नाही. फक्त मध्यमग्रामाचा लाभ झालेला आहे. षड्जग्राम आणि मध्यमग्राम यांतील फरक काय, हे दोन्ही ग्रामांची सप्तके मांडून पाहता

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी = षड्जग्राम.
नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी = मध्यमग्राम.

स्वरांमधील आकडे ही त्या–त्या स्वरांची श्रुतिसंख्या होय. वरील दोन्ही शुद्धस्वरी सप्तकांकडे दृष्टिक्षेप करिता षड्जग्रामिक पंचम चतुःश्रुतिक व धैवत त्रिश्रुतिक, याउलट मध्यमग्रामिक पंचम त्रिश्रुतिक व धैवत चतुःश्रुतिक हा फरक जाणवतो. असे का, याचे उत्तर षड्जग्रामात षड्जापासून ऋषभ त्रिश्रुतिक आहे हे. निषादारंभक स्वरसप्तकात षड्जाला दुय्यम स्थान असले, तरी या षड्जापुढील स्वर शास्त्राधाराने त्रिश्रुतिकच येतो, — हवाही. या शास्त्रनियमाला अनुसरून मध्यमग्रामात मध्यम हा षड्जस्थानी मानिता त्यापुढील स्वर पंचम येतो तो ऋषभ होऊन आणि ऋषभ त्रिश्रुतिक असावा, या नियमाने वास्तविक चतुःश्रुतिक पंचम त्रिश्रुतिक करून घ्यावा लागतो. आणि असे करिता पंचमाची उरलेली एक श्रुती त्यापुढील त्रिश्रुतिक धैवताला मिळाल्यामुळे हा धैवत आपले स्थान न सोडता चतुःश्रुतिक बनतो. त्रिश्रुतिक पंचम व चतुःश्रुतिक पंचम यांतील एका श्रुतीचे जे प्रमाण, किंमत व तिचे परिमाण ही भरतांनी प्रमाणश्रुती मानिली आहे. या श्रुतीचे परिमाण काय, हे आधुनिक प्रयोगाने सिद्ध करिता येते.

येथपर्यंत भरतमुनींच्या दोन तुल्यबल वीणा, स्वरव्यवस्था, षड्जग्राम आणि मध्यमग्राम यांतील फरक, मध्यमग्रामोत्पत्तीची रीत, प्रमाणश्रुतीचे स्थान यांचा विचार झाला.

यापुढील प्रयोग म्हणजे चलवीणा आणखी एकदा एका श्रुतीने उतरविणे हा होय.

[याबद्दलचे भाष्य कृपया ११–२ परिशिष्टात पहावे.]

परिशिष्टातील भरतभाष्याचा उद्देश दर्शविणारा नकाशा क्र. ३

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	स्वर-व्यवस्था	श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	स्वरव्यवस्था प्रथम प्रयोग	स्वरव्यवस्था द्वितीय प्रयोग
०	क्षोभिणी मेरू	शु. नि.	०	क्षोभिणी	... ...	... ...मेरू
१	तीव्रा	... ...	१	तीव्रा	... ...	... ...
२	कुमुद्वती	... ...	२	कुमुद्वती	... ...	शु. ष.
३	मंदा	... ...	३	मंदा	शु. ष.	... ...
४	छंदोवती	शु. ष.	४	छंदोवती	... ...	... ...
५	दयावती	.. ...	५	दयावती	... ...	शु. ऋ.
६	रंजनी	... ...	६	रंजनी	शु. ऋ.	... ...
७	रक्तिका	शु. ऋ.	७	रक्तिका	... ...	शु. गां.
८	रौद्री	... ...	८	रौद्री	शु. गां.	... ...
९	क्रोधा	शु. गां.	९	क्रोधा	... ...	... ...
१०	वज्रिका	... ...	१०	वज्रिका	... ...	... ...
११	प्रसारिणी	... ...	११	प्रसारिणी	... ...	शु. म.
१२	प्रीति	... ...	१२	प्रीति	शु. म.	... ...
१३	मार्जनी	शु. म.	१३	मार्जनी	... ...	... ...
१४	क्षिती	... ...	१४	क्षिती	... ...	... ...
१५	रक्ता	... ...	१५	रक्ता	... ...	शु. पं.
१६	संदीपनी	... ...	१६	संदीपनी	शु. पं.	... ...
१७	आलापिनी	शु. पं.	१७	आलापिनी	... ...	... ...
१८	मदंती	... ...	१८	मदंती	... ...	शु. धै.
१९	रोहिणी	... ...	१९	रोहिणी	शु. धै.	... ...
२०	रम्या	शु. धै.	२०	रम्या	... ...	शु. नि.
२१	उग्रा	... ...	२१	उग्रा	शु. नि.	... ...
२२	क्षोभिणी	शु. नि.	२२	क्षोभिणी	... ...	... ...
	ध्रुव–वीणा				चल–वीणा	

या प्रयोगात हेच स्पष्ट होते की, ध्रुव-वीणा-स्वरसप्तक हे प्राचीन मार्गी संगीताचे आहे. सारणाचतुष्टयप्रयोगात भरतांना हेच स्पष्ट करावयाचे आहे की, मार्गी आणि देशी संगीताची सप्तके भिन्न असली, तरी मध्यमारंभक मार्गी आणि षड्जारंभक देशी अशा दोन्ही स्वरसप्तकांत शास्त्रीय दृष्टीने पाहता साम्य किंवा तंतोतंतता आहे. या दोन पद्धतींत स्वरस्थाने बदलली, तरी त्यांतील श्रुत्यंतरे

कायम राहून संवादतत्त्वे कशी आहेत, आणि संपूर्ण 'सारणाचतुष्टय'प्रयोगात ध्रुव-वीणेतील स्वरस्थानी चलवीणेतील स्वर विलीन होऊन षड्जारंभक स्वरसप्तक व त्याची शुद्धता कशी प्रस्थापित होते, हे भरतमुनींनी या संपूर्ण प्रयोगद्वारा जाणकारांच्या नजरेस आणिले आहे. याचा प्रत्यय नकाशा क्र. ३–मध्ये येतो. या नकाशात दोन श्रुतींच्या अपकर्षाने ध्रुववीणेतील ऋषभ व धैवत यांच्या स्थानी चलवीणेतील गान्धार व निषाद हे दोन स्वर विलीन होतात आणि हा प्रयोग दोन श्रुतींच्या अपकर्षणाचा असल्यामुळे दोन स्वरांच्या प्रत्येकी दोनदोन मिळून चार श्रुतींची विल्हेवाट लागते. याचा अर्थ बावीस श्रुतींपैकी चार श्रुती कार्यवाही होऊन उरलेल्या अठरा श्रुतींचा हिशेब आता राहतो.

[यापुढील प्रयोगासंबंधी भरतभाष्य परिशिष्टात कृपया ११–६ पहावे.]

या प्रयोगात पुन्हा एका श्रुतीने अपकर्ष करावयाचा आहे. यामुळे ध्रुववीणेतील षड्ज व पंचम याच्या स्थानी चलवीणेतील ऋषभ व धैवत विलीन होतात. आणि या प्रयोगात या दोन स्वरांच्या प्रत्येकी तीनतीन श्रुती मिळून एकूण सहा श्रुतींचा लाभ होतो. मागील प्रयोगात चार श्रुती व या प्रयोगातील सहा मिळून एकूण दहा श्रुतींचा लाभ झाला. उरल्या बारा. त्या पुढील प्रयोगाने लाभतात.

[वरील प्रयोगाचा नकाशा क्र. ४ पुढे दिला आहे.]

भरताचा चौथा प्रयोग आणखी एक श्रुतीने अपकर्षाचा. म्हणजे चार प्रयोगांत चार श्रुतींनी अपकर्ष केलेला आहे. या चौथ्या प्रयोगात ध्रुववीणेतील निषाद, गान्धार व मध्यम यांच्या स्थानी चलवीणेतील षड्ज, मध्यम व पंचम विलीन होतात. प्रयोग चार श्रुतींच्या अपकर्षणाचा. षड्ज, मध्यम, पंचम हे प्रत्येकी चारचार श्रुतींचे तीन स्वर, मिळून एकूण बारा श्रुतींचा लाभ येथे होतो. समग्र सारणाचतुष्टय-प्रयोगाच्या प्रथम प्रयोगात षड्जग्रामाचा मध्यमग्राम हा लाभ, आणि उरलेल्या तीन प्रयोगांत ध्रुव व चल वीणांत श्रुतींच्या अपकृष्टतेने स्वरस्थानांचा बदल व ध्रुववीणास्वरस्थानी चलवीणेत कोणकोणते स्वर विलीन होऊन ४+६+१२=२२ श्रुतींचा हिशेब व मेळ शास्त्रशुद्धतेने कसा घातला जातो, हे कळून येते.

भरतांच्या 'सारणाचतुष्टय'प्रयोगातील वैशिष्टच व तात्पर्य हेच की, 'मार्गी' (प्राचीन) संगीताचे शु. निषादारंभक (वीणेवरील तंत्री शु. निषाद या स्वरात) आणि 'देशी' संगीतातील षड्जारंभक यांत ध्वनिनादशास्त्रदृष्ट्या एकजीवता आणि तंतोतंत साम्य आहे. आजचे विज्ञानशास्त्र देशी संगीताचे षड्जा-रंभक शु. स्वरसप्तक मानिते आणि भरतप्रणीत निषादारंभक शुद्धस्वरी सप्तक

परिशिष्टातील भरतभाष्याचा उद्देश दर्शविणारा नकाशा क्र. ४

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	स्वर-व्यवस्था	स्वरव्यवस्था प्रथम प्रयोग	स्वरव्यवस्था द्वितीय प्रयोग	स्वरव्यवस्था तृतीय प्रयोग
०	क्षोभिणी मेरू	शु. निषाद	... ...	... ...	... ... मेरू
१	तीव्रा	... ...	... ...	... ...	शु. षड्ज
२	कुमुद्वती	... ...	... ...	शु. षड्ज	... ...
३	मंदा	... ...	शु. षड्ज	... ...	... ...
४	छंदोवती	शु. **षड्ज**	... ...	... ...	शु. **ऋषभ**
५	दयावती	... ...	... ...	शु. ऋषभ	... ...
६	रंजनी	... ...	शु. ऋषभ	... ...	शु. गान्धार
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	... ...	शु. गान्धार	... ...
८	रौद्री	... ...	शु.गान्धार	... ...	... ...
९	क्रोधा	शु.गान्धार	... ...	... ...	... ...
१०	वज्रिका	... ...	... ...	... ...	शु. मध्यम
११	प्रसारिणी	... ...	... ...	शु. मध्यम	... ...
१२	प्रीति	... ...	शु. मध्यम	... ...	... ...
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	... ...	... ...	... ...
१४	क्षिती	... ...	... ...	... ...	शु. पंचम
१५	रक्ता	... ...	... ...	शु. पंचम	... ...
१६	संदीपनी	... ...	शु. पंचम	... ...	... ...
१७	आलापिनी	शु. **पंचम**	... ...	... ...	शु. **धैवत**
१८	मदंती	... ...	... ...	शु. धैवत	... ...
१९	रोहिणी	... ...	शु. धैवत	... ...	शु. निषाद
२०	रम्या	शु. धैवत	... ...	शु. निषाद	... ...
२१	उग्रा	... ...	शु. निषाद	... ...	... ...
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	... ...	... ...	... ...
	ध्रुव–वीणा		चल–वीणा		

निसर्गनिर्मित म्हणून शुद्ध आणि विज्ञानशास्त्रसंमतच आहे. बदल कसा झाला, ते दोन्ही सप्तके मांडून पाहता कळून येते :–

(१) नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी = २२.

(२) सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा = २२.

क्र. २ हे प्रचलित हिंदुस्थानी पद्धतीचे मूलभूत शुद्धस्वरसप्तक होय. हे सप्तक स्वरांतर्गत श्रुतिव्यवस्थाही दर्शविते.

चतुर्थ प्रयोगाचा नकाशा क्र. ५ पुढे दिला आहे (भरतभाष्यपरिशिष्ट ११–४ प्रमाणे).

परिशिष्टातील भरतभाष्याचा उद्देश दर्शविणारा नकाशा क्र. ५

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	स्वर-व्यवस्था	स्वर-व्यवथा प्रथम प्रयोग	स्वर-व्यवस्था द्वितीय प्रयोग	स्वर-व्यवस्था तृतीय प्रयोग	स्वर-व्यवस्था चतुर्थ प्रयोग
०	क्षोभिणी मेरू	शु. **निषाद**	... ...	... ...	मेरु	शु. **षड्ज**
१	तीव्रा	... ...	... ...	... ...	शु. षड्ज	... ...
२	कुमुद्वती	... ...	... ...	शु. षड्ज	... ...	... ...
३	मंदा	... ...	शु. श्रड्ज	... ...	... ...	शु. ऋषभ
४	छंदोवती	शु. **षड्ज**	... ...	... ...	शु. **ऋषभ**	... ...
५	दयावती	... ...	... ...	शु. ऋषभ	... ...	शु. गांधार
६	रंजनी	... ...	शु. ऋषभ	... ...	शु. गांधार	... ...
७	रक्तिका	शु. **ऋषभ**	... ...	शु. **गांधार**	... ...	... ...
८	रौद्री	... ...	शु. गांधार	... ...	... ...	... ...
९	क्रोधा	शु. **गांधार**	... ...	... ...	... ...	शु. **मध्यम**
१०	वज्रिका	... ...	... ...	... ...	शु. मध्यम	... ...
११	प्रसारिणी	... ...	... ...	शु. मध्यम	... ...	... ...
१२	प्रीति	... ...	शु. मध्यम	... ...	... ...	... ...
१३	मार्जनी	शु. **मध्यम**	... ...	... ...	... ...	शु. **पंचम**
१४	क्षिती	... ...	... ...	... ...	शु. पंचम	... ...
१५	रक्ता	... ...	... ...	शु. पंचम	... ...	... ...
१६	संदीपनी	... ...	शु. पंचम	... ...	... ...	शु. धैवत
१७	आलापिनी	शु. **पंचम**	... ...	... ...	शु. धैवत	... ...
१८	मदंती	... ...	... ...	शु. धैवत	... ...	शु. निषाद
१९	रोहिणी	... ...	शु. धैवत	... ...	शु. निषाद	... ...
२०	रम्या	शु. **धैवत**	... ...	शु. **निषाद**	... ...	... ...
२१	उग्रा	... ...	शु. निषाद	... ...	... ...	... ...
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	... ...	... ...	... ...	... ...
	ध्रुव–वीणा		चल–वीणा			

सारणाचतुष्टयप्रयोगामुळे स्वरांची श्रुत्यंतरे स्वराच्या मागे का पुढे ?

स्वर आपल्या अंत्य श्रुतीवर स्थिर होतो, असा प्राचीन ग्रंथकारांचा नियम आहे. या नियमाने मार्गी संगीताचे स्वरसप्तक

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी =२२. यात सा ४ श्रुतींचा, रे ३ श्रुतींचा वगैरे मानिले आहे. याचा अर्थ स्वरांच्या श्रुती स्वरांमागे मोजावयाच्या आणि त्या अशा मोजल्या, तरच स्वर आपल्या अंत्य श्रुतीवर स्थिर होतो, याला काही अर्थ आहे. सारणाचतुष्टय-प्रयोगामुळे दोन तुल्यबल वीणांपैकी चलवीणास्वरस्थाने बदलली; परंतु श्रुतिस्थाने मात्र कायम राहिली आहेत. यातून हेच सिद्ध झाले की,

प्राचीन	षड्ज	४	श्रुतींचा	प्रयोगांतरित	ऋषभ	४	श्रुतींचा
,,	ऋषभ	३	,,	,,	गान्धार	३	,,
,,	गान्धार	२	,,	,,	मध्यम	२	,,
,,	मध्यम	४	,,	,,	पंचम	४	,,
,,	पंचम	४	,,	,,	धैवत	४	,,
,,	धैवत	३	,,	,,	निषाद	३	,,
,,	निषाद	२	,,	,,	षड्ज	२	,,

यावरून प्रयोगांतरित शु. स्वरसप्तक याप्रमाणे – मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा = २२. वरील स्वरांकडे व श्रुत्यंतरांकडे लक्ष दिल्यास असे आढळून येते की, सा हा स्थिर स्वर आहे. म्हणजे सा या स्वराची मर्यादा सापर्यंतच. त्यापुढील, उत्पन्न होणाऱ्या ध्वनीचा प्रांत किंवा कक्षा ही रे या स्वराची असून रे आपल्या अंत्य श्रुतीवर म्हणजे चौथ्या श्रुतीवर पूर्ण होऊन स्थिर होतो. वरील प्राचीन व प्रयोगांतरित स्पष्टीकरणाने स्वरांची श्रुत्यंतरे स्वरांमागेच मोजावयाची असतात, हे सिद्ध होते; आणि हाच नियम प्रचलित हिंदुस्थानी पद्धतीतील स्वरांनाही लागू आहे.

सारणाचतुष्टयप्रयोगातून निष्पन्न झालेले महत्त्वाचे मुद्दे

(१) प्राचीन मार्गी संगीतपद्धतीचे शुद्धस्वरी मूलभूत सप्तक व श्रुत्यंतरे.

(२) प्राचीन मार्गी संगीताचा आरंभक स्वर शुद्ध मध्यम.

(३) प्रचलित हार्मोनिक्स पद्धतीने प्राचीन मध्यमाची उत्पत्ती शुद्ध निषाद करीत असे, हे भरतांनाही माहीत होते.

(४) मध्यम (शु.) हा स्वर नैर्सगिक रीत्या कोमल म्हणून शु. निषादही कोमलच. म्हणून ध्रुववीणेवरील तंत्री शु. निषाद = को. निषाद या स्वरात; व याची स्थापना वीणामेरूवर.

(५) मार्गी संगीताचे शु. स्वरसप्तक शु. निषादारंभक व देशी संगीताचे शु. स्वरसप्तक शु. षड्जारंभक.

(६) शास्त्रीय दृष्टचा या दोन सप्तकांतील साम्य.

(७) प्रथम प्रयोगात (सारणेमुळे) षड्जग्राम व मध्यमग्राम यांतील भेद.

(८) द्वितीय प्रयोगात प्राचीन गांधार, निषाद द्विश्रुतिक. तृतीय प्रयोगात प्राचीन ऋषभ, धैवत त्रिश्रुतिक, चतुर्थप्रयोगात प्राचीन षडज-मध्यम-पंचम चतुःश्रुतिक कसे ?— यांचे सप्रमाण दिग्दर्शन.

(९) संपूर्ण सारणाप्रयोगामुळे प्रस्थापित होणारे षड्जारंभक शु. स्वरसप्तक हेच प्रचलित हिंदुस्थानी पद्धतीचे मूलभूत सप्तक होय.

भरतमुनींचे स्वरसाधारणम्

मूलभूत शुद्ध सप्तस्वरांव्यतिरिक्त आणखीही स्वर असतात. याचा अर्थ दोन स्थिर शुद्ध स्वरांत तिसरा स्वर असू शकतो. यालाच साधारणस्वर म्हणावयाचे, असे भरतमत आहे.

[या विषयाच्या भरतभाष्यासाठी परिशिष्ट १३ पहावे.]

दोन स्थिर स्वरांत निर्माण होणारा तिसरा स्वर म्हणजे साधारण. म्हणजे दोन स्थिर स्वरांपैकी धड पहिला नव्हे किंवा धड दुसराही नव्हे, म्हणजे कसे याचे उदाहरण भरतांनी दिले आहे, ते दोन ऋतूंमधील परिस्थितीचे. माणूस छायेत बसला, तर थंडी वाजते. उन्हात बसला तर अंगाला घाम सुटतो. या प्रसंगी ऋतूंचा विचार करिता वसंतऋतूची सुरुवात नाही की शिशिरऋतूही संपलेला नाही. म्हणजे दोन ऋतूंमधील जी साधारण अवस्था तीच साधारण या स्वराची होय. ते कोणते, यासाठी

परिशिष्ट १४ पहा.

भरतांनी काकल्यन्तर स्वरांची म्हणजे 'साधारण' स्वरांची स्थापना किंवा उत्पत्ती कोणत्या दोन स्थिर किंवा शुद्ध स्वरांमध्ये केली आहे, हे समजावून घेणे महत्त्वाचे आहे. कारण त्यायोगे प्रचलित हिंदुस्थानी मूलभूत शुद्ध स्वरसप्तकात या अंतर-काकली स्वरांचे स्थान व महत्त्व काय, हेही कळण्याजोगे आहे. यांच्या स्पष्टीकरणासाठी भरतांच्या ध्रुववीणासप्तकाची मांडणी करून पाहता

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी हे स्वरसप्तक षड्ज-ग्रामिक आहे; आणि मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी हे स्वर-सप्तक मध्यमग्रामिक आहे.

येथे महत्त्वाचा मुद्दा लक्षात घेणे प्राप्त आहे तो – स्वर शुद्ध असो वा साधारण असो, कोणत्याही दोन स्वरांत किंवा कोणतेही दोन स्वर, स्वर या संज्ञेस पात्र ठरावयाचे तर अशा दोन स्वरांत किमान एक श्रुती मोकळी अर्थात पाशरहित ठेवावी लागते. संस्कृत ग्रंथात याविषयी वचन असे : " एकश्रुत्यन्तरितौ विवादिनौ वैरिणौ मिथो भवतः " याचा अर्थ ज्या श्रुतीवर स्वर स्थिर होऊन स्वर म्हणून ओळखिला जातो त्या श्रुतीलगतच्या किंवा स्वरालगतच्या श्रुतीवर स्वर स्थापिला जाऊ नये. म्हणजे गृहीत स्वराच्या मागील किंवा पुढील श्रुतीवर स्वर निर्माण करू नये. कारण असे घडले, तर या दोन स्वरांत निसर्गतः आणि ध्वनिशास्त्रदृष्टचा संघर्ष निर्माण होऊन ते एकमेकांचे विवादी, वैरी बनतात. हा प्राचीन नियम आजच्या प्रगत व प्रगल्भ विज्ञानशास्त्रातही सत्य आहे. विज्ञानशास्त्रातही अशा दोन लगतच्या श्रुति-स्वरांत स्वरांची कंपने किंवा आंदोलने एकमेकांस पूरक न ठरता मारक ठरतात, हे प्रयोगान्ती सिद्ध होते. आधुनिक विज्ञानाच्या संशोधनात्मक आणि प्रायोगिक शास्त्रातील ही घटना वैज्ञानिक उपकरणसाहित्याविना भरतासारख्या प्राचीन आचार्यांनी जाणून घेऊन, तिचा योग्य प्रकारे उपयोग करून स्वतःच्या सिद्धांतशास्त्रात मांडून ठेविली आहे, याची नीटपणे दखल घेणे आजही अगत्याचे आहे.

काकल्यन्तर स्वर म्हणजे काकली व अन्तर असे दोन साधारण स्वर होत. यांपैकी काकली म्हणजे काकली निषाद होय. याचे स्थान शु. निषाद व शु. षड्ज यांतील चार श्रुत्यंतरांत आहे. भरत म्हणतात –

द्विश्रुतिप्रकर्षणान्निषादवान् काकलीसंज्ञो निषाद

म्हणजे शुद्ध निषाद दोन श्रुतींनी चढविल्यास काकली निषाद ही संज्ञा पावतो. याचा प्रत्यय घ्यावयाचा, तर शु. स्वरसप्तकात शुद्ध निषाद आणि त्यापुढील शु. षड्ज या स्वरद्वयीत जे चार श्रुतींचे अंतर आहे, त्या चार श्रुतींपैकी दोन श्रुती शु. निषादाला मिळाल्या की शु. निषाद दोन श्रुतींनी प्रकर्ष पावून, पुढे सरकून, काकली निषाद बनतो. म्हणजे शु. धैवतापासून काकली निषाद चार श्रुतींवर येतो; किंवा पुढील शु. षड्जापासून दोन श्रुती मागे असतो. पण या काकली निषादाची अवस्था धड शु. निषाद नाही किंवा धड शु. षड्जही नव्हे. हे उदाहरणाने जास्त स्पष्ट होईल म्हणून

शु. निषादापासून ४ श्रुती शु. षडज आहे. यांतील शु. निषाद दोन श्रुतींनी चढविता शु. निषाद, २ श्रुती काकली निषाद, २ श्रुती षड्ज असे गणित येते. म्हणजे शु. निषाद व काकली निषाद आणि शु. षड्ज हे स्वर = शु. निषाद

+ १ + काकली निषाद + १ + शु. षड्ज होतात. म्हणजे प्रत्येक स्वरात एक श्रुती मोकळी आहे. हा "एकश्रुत्यन्तरितौ विवादिनौ ..." याचा प्रत्यय होय. त्याचप्रमाणे अन्तर या साधारण स्वराचे उत्पत्तिस्थान शु. गान्धार व शु. मध्यम या दोन स्वरांमध्ये आहे. ते शु. गान्धारापासून ४ श्रुती शु. मध्यम; म्हणजे शु. गान्धार + २ श्रुती अंतरगान्धार + २ श्रुती शु. मध्यम. अधिक स्पष्टतेने शु. गान्धार + १ + अंतरगांधार + १ + शु. मध्यम. भरतमुनिनिर्मित सात शु. स्वर आणि अन्तरगान्धार व काकली निषाद यांचे मिळून उदाहरण पहावयाचे झाल्यास खालीलप्रमाणे

मेरू शु. नि. २ का. नि. २ शु. ष. ३ शु. ऋ. २ शु. गां. २ अं. गां. २ शु. म. ४ शु. पं. ३ शु. धै. २ शु. नि. = २२ श्रुती.

या प्रकरणातून हेच सिद्ध होते की, प्राचीन शु. निषाद ४ शु. षड्ज शु. गान्धार ४ शु. मध्यम, शु. मध्यम ४ शु. पंचम या तीन स्वरद्वयीतच साधारण स्वरांची निर्मिती केली गेली आहे. शु. मध्यम ४ शु. पंचम या दोन स्वरांत भरतांनी मध्यमग्रामिक त्रिश्रुतिक पंचमाची उत्पत्ती केली आहे. ती पाहता शु. मध्यम ४ शु. पंचम ३ शु. धैवत = शु. मध्यम + ३ शु. पंचम (मध्यमग्रामिक) येथे ४ शु. धैवत. म्हणजे मूळचा ३ शु. धैवत मूळ ४ पंचम ३ पंचम झाल्यामुळे पंचमाची एक श्रुती घेऊन स्वस्थानावर राहूनच शु. धैवत ४ श्रुतींचा झाला आहे.

प्राचीन ग्रंथात षड्ज, मध्यम व पंचम या तीन स्वरांनाच फक्त '**स्वरित**' म्हटले आहे. या 'स्वरित' शब्दाचा उलगडा—जे स्वर आणखी दुसऱ्या स्वरांना जन्म देतात किंवा शास्त्र पाळून 'साधारण' स्वरांची निर्मिती ज्यांत होते ते 'स्वरित' होत. भरतांचा हा स्वरनिर्मितिनिर्णयः किती शास्त्रशुद्ध आणि अलौकिक बुद्धिमत्तेचा आहे, याची जाणीव आधुनिक शास्त्री पंडितांना नसावी, हे दुर्दैव आहे!

भरतांची ही स्वरश्रुतिव्यवस्था नकाशात पुढे दिली आहे, ती पहावी.

भरतप्रणीत शुद्ध–काकल्यन्तर स्वर-श्रुति

नकाशा क्र. ६

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	शु. स्वर-व्यवस्था	अन्तर काकली स्वरव्यवस्था	निष्कर्ष
०	क्षोभिणी मेरू	शु. निषाद	... ...	शु. निषाद
१	तीव्रा	... ...	... ...	... ...
२	कुमुद्वती	... ...	काकलिनी	का. निषाद
३	मंदा	... ...	... ...	... ...
४	छंदोवती	शु. षड्ज	... ...	शु. षड्ज
५	दयावती	... ...	... ...	... ...
६	रंजनी	... ...	... ...	... ...
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	... ...	शु. ऋषभ
८	रौद्री	... ...	... ...	... ...
९	क्रोधा	शु. गान्धार	... ...	शु. गान्धार
१०	वज्रिका	... ...	... ...	... ...
११	प्रसारिणी	... ...	अन्तरगां	अं. गान्धार
१२	प्रीति	... ...	... ...	... ...
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	... ...	शु. मध्यम
१४	क्षिती	... ...	... ...	... ...
१५	रक्ता	... ...	... ...	... ...
१६	संदीपनी	... ...	मध्यमग्रामिक	त्रिश्रु. पंचम
१७	आलापिनी	शु. पंचम		शु. पंचम
१८	मदंती	... ...		... ...
१९	रोहिणी	... ...		... ...
२०	रम्या	शु. धैवत	च. श्रु. →	शु. धैवत
२१	उग्रा	... ...	... ...	... ...
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	... ...	... ...

श्रुती क्र. १६ संदीपनी व श्रुती क्र. १७ आलापिनी या दोन श्रुतींमधील अंतर हे षड्जग्रामाचा मध्यमग्राम बनविण्याचे प्रमाण-परिमाण म्हणून हे अन्तर प्रमाण-श्रुती मानिले आहे.

भरतांच्या ग्रामिक श्रुति-स्वरांतील संवाद

स्वरसंवाद नियम :— ज्या दोन स्वरांत नऊ श्रुतींचे अंतर ते परस्पर षड्जमध्यमभावी संवादी स्वर, व ज्या दोन स्वरांत तेरा श्रुतींचे अंतर ते परस्पर षड्जपंचमभावी संवादी स्वर होत.

या नियमाला अनुसरून षड्जग्रामिक स्वरांत परस्पर संवाद कोणत्या स्वरांत आहे, हे पहावयाचे आहे.

ष. ग्रा. स्वरसप्तक – मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी = २२.

यातील

निषाद	–	गान्धार	९ श्रुत्यंतर	–	सा–म	– भाव
षड्ज	–	मध्यम	९ ,,	–	सा–म	– भाव
निषाद	–	मध्यम	१३ ,,	–	सा–प	– भाव
षड्ज	–	पंचम	१३ ,,	–	सा–प	– भाव
ऋषभ	–	पंचम	१० ,,	–	संवाद	नाही
ऋषभ	–	धैवत	१३ ,,	–	सा–प	– भाव
गान्धार	–	धैवत	११ ,,	–	संवाद	नाही
गान्धार	–	निषाद	१३ ,,	–	सा–प	– भाव
मध्यम	–	निषाद	९ ,,	–	सा–म	– भाव

म. ग्रा. स्वरसप्तक — मेरू–नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी = २२.

यातील

निषाद	–	गान्धार	९ श्रुत्यंतर	–	सा–म	– भाव
निषाद	–	मध्यम	१३ ,,	–	सा–प	– भाव
षड्ज	–	मध्यम	९ ,,	–	सा–म	– भाव
षड्ज	–	पंचम	१२ ,,	–	संवाद	नाही
ऋषभ	–	पंचम	९ ,,	–	सा–म	– भाव
ऋषभ	–	धैवत	१३ ,,	–	सा–प	– भाव
गान्धार	–	धैवत	११ ,,	–	संवाद	नाही
गान्धार	–	निषाद	१३ ,,	–	सा–प	– भाव
मध्यम	–	निषाद	९ ,,	–	सा–म	– भाव

सारणाचतुष्टयप्रयोगातील मेरुस्थानी षड्ज-स्वरसंवाद –

ष. ग्रा. स्वरसप्तक मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा = २२.

यातील

षड्ज–मध्यम	९	श्रुत्यंतर	—	सा–म – भाव
षड्ज–पंचम	१३	,,	,,	सा–प – भाव
ऋषभ–पंचम	९	,,	,,	सा–म – भाव
ऋषभ–धैवत	१३	,,	,,	सा–प – भाव
गान्धार–धैवत	१०	,,	,,	संवाद नाही
गान्धार–निषाद	१३	,,	,,	सा–प – भाव
मध्यम–निषाद	११	,,	,,	संवाद नाही
मध्यम–षड्ज	१३	,,	,,	सा–प – भाव
पंचम–षड्ज	९	,,	,,	सा–म – भाव

म. ग्रा. स्वरसप्तक – मेरू–सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा = २२.

यातील

षड्ज–मध्यम	९	श्रुत्यंतर	—	सा–म – भाव
षड्ज–पंचम	१३	,,	,,	सा–प – भाव
ऋषभ–पंचम	९	,,	,,	सा–म – भाव
ऋषभ–धैवत	१२	,,	,,	संवाद नाही
गान्धार–धैवत	९	,,	,,	सा–म – भाव
गान्धार–निषाद	१३	,,	,,	सा–प – भाव
मध्यम–निषाद	११	,,	,,	संवाद नाही
मध्यम–षड्ज	१३	,,	,,	सा–प – भाव
पंचम–षड्ज	९	,,	,,	सा–म – भाव

भरताच्या 'मार्गी' व 'देशी' मूलभूत सप्तकांतील तुलनात्मक श्रुतिस्वरसंवाद

'मार्गी' षड्जग्राम			'देशी' षड्जग्राम		
निषाद–गान्धार	९	श्रुतिसंवाद	षड्ज–मध्यम	९	श्रुतिसंवाद
निषाद–मध्यम	१३	,, ,,	षड्ज–पंचम	१३	,, ,,
षड्ज–मध्यम	९	,, ,,	ऋषभ–पंचम	९	,, ,,
षड्ज–पंचम	१३	,, ,,	ऋषभ–धैवत	१३	,, ,,
ऋषभ–पंचम	१०	,, संवाद–नाही	गान्धार–धैवत	१०	,, संवाद नाही
ऋषभ–धैवत	१३	श्रुतिसंवाद	गान्धार–निषाद	१३	श्रुतिसंवाद.
गान्धार–धैवत	११	,, संवाद नाही	मध्यम–निषाद	११	,, संवाद नाही
गान्धार–निषाद	१३	,, संवाद	मध्यम–षड्ज	१३	श्रुतिसंवाद
मध्यम–निषाद	९	,, संवाद	पंचम–षड्ज	९	श्रुतिसंवाद

वरील तुलनेत हे स्पष्ट होते की, मार्गी सप्तकात षड्जग्रामिक ऋषभ–पंचमांत व गान्धार-धैवतांत विवाद आहे. तसाच देशी सप्तकात गान्धार–धैवतांत व मध्यम–निषादांत विवाद आहे. असे घडण्याचे कारण शोधून पाहता दिसते की भरतांच्या दोन तुल्यबल वीणा व सारणाचतुष्टयप्रयोग यांनी घडून आलेला फरक म्हणजे स्वरांच्या स्थानात बदल झाल्यामुळे मार्गी निषाद, षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम पंचम, धैवत, यांच्या स्थानी देशी षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत, निषाद विराजमान झालेले आहेत हा होय.

श्रुतींच्या किमतीत प्राचीन–अर्वाचीन स्वर

प्राचीन	षड्ज	चतुःश्रुतिक,	आजचा	ऋषभ	चतुःश्रुतिक
,,	ऋषभ	त्रिश्रुतिक	,,	गान्धार	त्रिश्रुतिक
,,	गान्धार	द्विश्रुतिक	,,	मध्यम	द्विश्रुतिक
,,	मध्यम	चतुःश्रुतिक	,,	पंचम	चतुःश्रुतिक
,,	पंचम	चतुःश्रुतिक	,,	धैवत	चतुःश्रुतिक
,,	धैवत	त्रिश्रुतिक	,,	निषाद	त्रिश्रुतिक
,,	निषाद	द्विश्रुतिक	,,	षड्ज	द्विश्रुतिक
,,	अंतरगान्धार	चतुःश्रुतिक	,,	तीव्रमध्यम	चतुःश्रुतिक
,,	काकली निषाद	चतुःश्रुतिक	,,	कोमल ऋषभ	चतुःश्रुतिक

[**टीप**— आजचा को–ऋषभ चतुःश्रुतिक म्हटले आहे, हे सकृद्दर्शनी पटणार नाही. परंतु आजच्या शु. निषादापासून को. ऋषभ चार श्रुत्यंतरावर आहे. हे शु. निषाद + २ शु. षड्ज + ४ शु. ऋषभ = शु. निषाद + ४ को. ऋषभ + २ शु. ऋषभ या गणितात चतुःश्रुतिक ऋषभ दोन श्रुतींनी अपकर्ष पावता, को. ऋषभ होतो. याचा दुसरा पर्याय म्हणजे शु. निषाद + २ षड्ज + २ को. ऋषभ = शु. निषाद + ४ को. ऋषभ होय.]

श्रुतींच्या किमतीत प्राचीन–अर्वाचीन मध्यमग्राम –

प्राचीन	षड्ज	चतुःश्रुतिक	आजचा	ऋषभ	चतुःश्रुतिक.
,,	ऋषभ	त्रिश्रुतिक	,,	गान्धार	त्रिश्रुतिक.
,,	गान्धार	द्विश्रुतिक	,,	मध्यम	द्विश्रुतिक.
,,	मध्यम	चतुःश्रुतिक	,,	पंचम	चतुःश्रुतिक.
,,	पंचम	त्रिश्रुतिक	,,	धैवत	त्रिश्रुतिक.
,,	धैवत	चतुःश्रुतिक	,,	निषाद	चतुःश्रुतिक.
,,	निषाद	द्विश्रुतिक	,,	षड्ज	द्विश्रुतिक.

नाट्यशास्त्रकार भरतमुनींचे श्रुति-स्वर-संवाद, साधारण व सारणाचतुष्टय या प्रकरणातील सार

भरतमुनींचे येथपर्यंतचे श्रुतिस्वरसंवादविवेचन पाहता प्राचीन संगीत जरी मध्यमारंभक होते, तरी मध्यम या स्वराची उत्पत्ती व स्थान कसे हे भरतांच्या ध्रुववीणारचनेवरून स्पष्ट उमगते. या वीणेवर षड्जाचे स्थान वीणा मेरू किंवा आड यापासून खाली चार श्रुतींवर आहे. देशी संगीतात वीणा मेरू किंवा आड या स्थानी षड्ज आल्यामुळे प्राचीन व तत्कालीन देशी स्वरस्थानांत काय स्थित्यंतर घडून येते, याचा सप्रयोग उलगडा सारणाप्रयोगद्वारा स्पष्ट केला आहे. या प्रयोगाला फार महत्त्व आहे. प्रचलित हिंदुस्थानी पद्धतीचा मूलाधार जो श्रुतिस्वरसंवाद यातील वादविवादाची सर्वदृष्टया सोडवणूक भरतमुनींनी केली आहे. शिवाय, प्रचलित विज्ञानयुगातील प्रयोगही भरतांनी जे प्रस्थापित केले, तेच दर्शवितात.

प्रचलित शास्त्री-पंडितांचे कर्तव्य

काही प्रचलित शास्त्री-पंडितांचा या प्रश्नातील आक्षेप असा आहे की, प्राचीन शु. निषादाचा प्रचलित षड्ज जो बनला तो कोणत्या भूकंपाने? या प्रश्नकर्त्यांना उत्तर हे की, त्यांनी भरतप्रणीत श्रुति-स्वर-सारणाप्रयोगाचा दृष्टी आणि कान उघडे ठेवून जिज्ञासू जाणकारांच्या बुद्धिमत्तेने अभ्यास केल्यास हेच दर्शवील की, शु. निषादाचा प्रचलित षड्ज भूकंपाने न घडता भरतांच्या ध्रुव-चल-वीणाप्रयोगातच या घटनेचा प्रत्यक्ष पुरावा आहे.

भरतमुनींचे मूर्च्छनाप्रकरण

[यासंबंधी भरतभाष्य परिशिष्टात १५ क्रमांकवर दिले आहे.]

या भाष्याचा अर्थ :– पूर्ण, षाडव, औडुव, आणि अन्तर काकली या स्वरांनी युक्त शुद्धस्वरी मूर्च्छना चार प्रकारच्या अशा दोन्ही ग्रामांत मिळून चौदा होतात. मूर्च्छना म्हणजे क्रमयुक्त स्वर. विशेष खुलाशाने हे कळून चुकेल की, षड्जग्रामात व मध्यमग्रामात प्रत्येकी सात स्वरांच्या सात शुद्ध मूर्च्छना मिळून चौदा शुद्ध मूर्च्छना आणि प्रत्येक मूर्च्छना चतुर्विध म्हणजे $१४ \times ४ = ५६$ मूर्च्छना दोन्ही ग्रामांच्या मिळून होतात. शिवाय, अशा मूर्च्छनात पूर्ण, षाडव, औडुव प्रकारही होतात. भरतांच्या ध्रुववीणेतील शु. निषादारंभक व चल-वीणेतील षडजारंभकसप्तक शु. स्वर क्रमयुक्तच आहेत. म्हणून त्यांना मूर्च्छना ही संज्ञा योग्य अशीच आहे.

भरतमुनींच्या षड्जग्रामिक शुद्धस्वरी सप्त शुद्ध मूर्च्छना

प्रथमतः असा खुलासा आवश्यक आहे की, प्राचीन प्रथेनुसार सप्तकातील स्वर अवरोही क्रमाने गणीत. शुद्ध मूर्च्छना म्हणजे सप्तकातील प्रत्येक स्वर आरंभस्थानी स्थापून बनलेल्या मूर्च्छना. अशा प्रकारच्या सात शुद्ध मूर्च्छना त्यांच्या विशिष्ट नावांनी खाली दिल्या आहेत :

(१) उत्तरायता–मेरू सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा.
(२) रजनी – ,, नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी.
(३) उत्तरमन्द्रा – ,, ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध.
(४) शुद्धषडजा – ,, प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प.
(५) मत्सरीकृता– ,, म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म.
(६) अश्वक्रान्ता– ,, ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग.
(७) अभिरुद्गता– ,, रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे.

याप्रमाणे षड्जग्रामिक सप्त शुद्ध मूर्च्छना होत.

मध्यमग्रामिक शुद्धस्वरी सप्त शुद्ध मूर्च्छना

(१) सौवीरी – मेरू म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म.
(२) हरिणाश्वा– " ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग.
(३) कलोपनता– " रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे.
(४) शुद्धमध्या – " सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा.
(५) मार्गी – " नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी.
(६) पौरवी – " ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध.
(७) हृष्यका – " प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प.

षड्ज व मध्यम या ग्रामांच्या एकूण चौदा शुद्ध मूर्च्छना वरीलप्रमाणे आहेत. या चौदा मूर्च्छनांकडे लक्षपूर्वक पाहता षड्जग्रामिक क्र. २-ची मूर्च्छना (रजनी-मूर्च्छना) शु. निषादाला षड्ज कल्पून, म्हणजे शु. निषाद मेरुस्थानी ठेवून झालेली आहे; आणि हीच रजनीमूर्च्छना भरतांच्या ध्रुववीणेवर आहे. सारणाचतुष्टयाच्या प्रयोगात षड्ज मेरुस्थानी आणता जी मूर्च्छना बनली, त्या मूर्च्छनेत व रजनीमूर्च्छनेत साम्य काय, हेही भरतांनी दर्शविले आहे. भरतांच्या प्रयोगानुसार प्राचीन रजनी-मूर्च्छना ही प्रचलित हिंदुस्थानी पद्धतीच्या मूलभूत शुद्धस्वरी सप्तकाची जननी आहे, हेच सिद्ध होते. दुसरी महत्त्वाची बाब म्हणजे प्राचीन मध्यमग्रामिक क्र. ५-ची मूर्च्छना 'मार्गी' या संज्ञेने भूषित आहे. भरतांच्या ध्रुववीणेतील मध्यमग्रामिक मूर्च्छनेत व या 'मार्गी' मूर्च्छनेत तंतोतंत साम्य आहे, हे कोणाही सुज्ञाच्या लक्षात

येईल, आणि षड्जग्रामिक निषादारंभक मूर्च्छनेत व या 'मार्गी' मूर्च्छनेत काय फरक आहे, हेही लक्षात येणे अवघड नाही. तेव्हा मार्गी संगीताचे

ष. ग्रा.सप्तक मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी
म. ग्रा.सप्तक ,, – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

हीच स्वरसप्तके ठरतात, हे वरील मूर्च्छनाप्रकरणाने सिद्ध होते.

भरतांच्या काकल्यन्तर स्वरांचा मूर्च्छनांत समावेश

काकल्यन्तर स्वर म्हणजे अंतरगान्धार व काकलीनिषाद होत. यांचा समावेश मूर्च्छनेत होऊ शकतो. शुद्ध मूर्च्छनेत अंतरगान्धार आणि काकलीनिषाद आळीपाळीने किंवा दोन्ही एकदम घेऊन मूर्च्छनेचे चार प्रकार होतात. अशा मूर्च्छनांना नावेही वेगवेगळी दिलेली आहेत. षड्जग्रामिक काकल्यन्तर मूर्च्छना—

(१) उत्तरायता शुद्धमूर्च्छना– सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा.
(२) उत्तरायता सान्तरा (अन्तरगांधारयुक्त)– सा ३ रे २ ग २ अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा; किंवा सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा.
(३) उत्तरायता सकाकली (काकलीनिषादयुक्त)– सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी २ का-नी २ सा; किंवा सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध ४ का नी २ सा.
(४) उत्तरायता काकल्यन्तर (अन्तरगान्धारयुक्त व काकलीनिषादयुक्त)— सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा.

वरील प्रकाराने षड्जग्रामिक सप्त मूर्च्छनांचे ७ × ४ = २८ व मध्यम-ग्रामिक सप्तमूर्च्छनांचे ७ × ४ = २८, अर्थात षड्जग्रामिक २८ व मध्यमग्रामिक २८, मिळून ५६ मूर्च्छना होऊ शकतात.

अंतर-काकली-स्वरांचा उपयोग केव्हा व कसा करावा, यासंबंधी भरतभाष्यात म्हटले आहे की,

अंतर-काकली-स्वरांचा उपयोग अल्प आणि आरोहातच करावा; अवरोहात कदापि करू नये.

[भरतभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. १६]

मूर्च्छनांत विशेष काय आहे ?

असा प्रश्न साहजिक उद्भवतो. ५६ मूर्च्छना मांडून पाहिल्यास प्रत्येक मूर्च्छनेचे वैशिष्टय वेगवेगळे आहे, असे दिसून येते. स्वरात चढउतार झालेला

आढळून येतो. एक सप्तक दुसऱ्याहून वेगळे दृष्टीस पडते. याचा उद्देश व उपयोगिता काय, याचा विचार केल्यास प्राचीन जातिपद्धतीचा उगम अशा मूर्च्छनांतूनच झाला, असे आढळून येते. आणि सुज्ञतेने पाहिल्यास विचाराअंती हेही आढळून येईल की, प्रचलित रागांच्या थाटपद्धतीचा उगम प्राचीन मूर्च्छनाप्रकारातच आहे.

भरतांची द्विविधैकमूर्च्छनासिद्धी

[याविषयी भरतभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. १७]

ही द्विविधैकमूर्च्छना हा काय प्रकार आहे, हे समजावून घेण्यासाठी प्राचीन षड्जग्राम आणि मध्यमग्राम यांची शुद्धस्वरसप्तके मांडून पाहणे इष्ट ठरेल.

प्राचीन ष.ग्राम मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी.

प्राचीन म.ग्राम मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी.

मध्यमग्रामिक सप्तकात पंचम एका श्रुतीने उतरविल्यामुळे तो त्रिश्रुतिक झाला आणि या पंचमाची उरलेली एक श्रुती पुढील त्रिश्रुतिक धैवताला मिळाल्यामुळे हा धैवत स्वतःच्या स्थानावरून न ढळता चतुःश्रुतिक झाला. या घटनेत मध्यमाला आरंभक षड्ज मानिता चतुःश्रुतिक धैवत हा या मध्यमाचा किंवा मानीव षड्जाचा सप्तश्रुतिक गांधार होतो. भरतमुनींनी षड्जग्रामात शु. गांधार पाच श्रुतींवर ठेविला आहे. हाच पंचश्रुतिक गांधार पुढील मध्यमाच्या चार श्रुतींपैकी दोन घेऊन षड्जापासून सप्तश्रुतिक अंतरगांधार या संज्ञेने प्रकट होतो. ज्याप्रमाणे मध्यमाला षड्ज मानून चार श्रुतींचा धैवत हा या मानीव षड्जाचा सप्तश्रुतिक गांधार होतो, त्याचप्रमाणे षड्जग्रामातील अंतरगांधार हा षड्जापासून सात श्रुतींवर आहे. याच षड्जाला मध्यम मानिले, तर सप्तश्रुतिक अंतरगांधार हा या मानीव मध्यमाचा सप्तश्रुतिक धवत होऊ शकतो.

या द्विविधैकमूर्च्छनासिद्धीचा आणखी एक प्रकार सिद्ध करिता येतो. षड्जग्रामात शुद्धगांधार आणि शुद्धषड्ज यांत पाच श्रुतींचे अंतर आहे. मध्यमग्रामात मध्यमापासून धैवताचे अंतर सात श्रुतींचे आहे. भरतशास्त्रनियमाप्रमाणे म ३ प ४ ध यांतील चतुःश्रुतिक धैवताचे मार्दव करून म्हणजे चतुःश्रुतिक धैवत दोन श्रुतींनी उतरवून द्विश्रुतिक केल्यास तो मध्यमापासून पाच श्रुतींवर येतो, आणि धैवताच्या उरलेल्या दोन श्रुती पुढील शुद्धनिषादाला मिळाल्यामुळे शु. निषाद स्वस्थानी राहून चतुःश्रुतिक बनतो. या द्विविधैकमूर्च्छनेतील सार हेच की, मध्यमग्रामिक चतुःश्रुतिक धैवताला संवादी चतुःश्रुतिक अंतरगांधार मिळतो व षड्जग्रामिक द्विश्रुतिक गांधाराला मध्यमग्रामिक द्विश्रुतिक धैवत मिळतो; तोही संवादी होऊन.

उदा. सा ३ रे २ ग २ अं-ग = ७ श्रुत्यंतर सा ते अं-गांधार
म ३ प ४ ध = ७ श्रुत्यंतर म ते धैवत
सा ३ रे २ ग = ५ श्रुती सा ते गांधार शुद्ध
म ३ प २ ध = ५ श्रुती म ते कोमल धैवत
अंतरगांधार २ म ३ प ४ ध = ९ श्रुती अंतरगांधार

हा चतुःश्रुतिक धैवताचा मध्यम होतो; किंवा —

शुद्धगांधार ४ मध्यम ३ पंचम २ को. धैवत म्हणजे शु. गांधार हा को. धैवताचा मध्यम होतो. अशी ही द्विविधैकमूर्च्छना (पद्धत) उलटसुलट प्रकारांनी स्वरांमधील संवाद प्रस्थापित करिते.

भरतांचा अंतरगांधार षड्जापासून सात श्रुतींवर आणि शु. मध्यमापासून चतुः-श्रुतिक धैवतही सात श्रुतींवर आहे. या सप्तश्रुतिक स्वरांना प्रचलित हिंदुस्थानी पद्धतीत फार महत्त्व आहे. विशेषतः तंबोऱ्यात खर्जातून ज्या स्वयंभूगांधाराची धून कर्णपथावर पडते, तो गांधार सप्तश्रुतिक असून मूलभूत षड्जाशी तो अनुवाद करीत असतो. भरतनाटचशास्त्रातील २८-वा अध्याय संगीतविषयक असून संगीतशास्त्रदृष्टचा महत्त्वाचा आहे. भरतकालीन संगीत गांधर्व-संगीत मानिले जाई; कारण हे संगीत गंधर्वांना प्रिय. वेदकालात गंधर्व-अप्सरा गायनवादनाचा व्यवसाय करणारे. अप्सरा नृत्यगायनकुशल. गंधर्वांचे गायन वीणासाहाय्याने होई.

गांधर्व-संगीताची सामान्य लक्षणे

[याविषयीचे भरतभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. १८]

या भाष्याचा अर्थ – गांधर्व-संगीत तंत्रीकृत वीणेवर उभारलेले. त्यात अनेक प्रकारची वाद्ये; स्वरताल (गीतशब्द) यांच्या योगाने ते बनलेले. वीणासाहाय्याने गांधर्व-संगीत प्रचारात होते. हा प्रकार 'साम'कालीही होता. सामगायनप्रसंगी मात्र गंधर्व-अप्सरांना प्रवेश नसे, तशीच त्यांच्या गायन-वादनाला अनुज्ञा नसे.

वीणासाहाय्याने म्हटलेल्या संगीतात तंतुवाद्ये, अवनद्धवाद्ये, पुष्करवाद्ये व घनवाद्ये अशा चार प्रकारांचा समावेश असे. भरतनाटचशास्त्रात नाटचप्रयोग-प्रसंगी या चतुर्विध वाद्यांची योजना त्रिविध प्रकारांत केली जाई. तीन प्रकारचे 'कुतप' – गायकवादकांचे संघ असत. या त्रिविध प्रकारांवर भरतमुनींचा फार भर असे. गायन-वादन व नाटच यांचा क्रम व संबंध नाटचदिग्दर्शकांनी असा ठेवावा की, नाटचप्रयोगाची रसमयता अखंड चालू आहे, असे प्रेक्षकांना वाटावे.

[यावरील भरतभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. १९]

भरतमुनींनी स्वर-ताल-पदांना संगीताचे आद्य घटक मानिले आहे. त्याचप्रमाणे मानवी कंठ व वीणा ही स्वरांची दोन प्रमुख अधिष्ठाने आणि वीणा

ही मानवी कंठाला आदर्शभूत मानिली आहे. प्राचीन व अर्वाचीन स्वरशास्त्रात या वीणातंत्रीचा महान उपयोग झाला आहे.

प्राचीन ग्रंथकारांची कुशलता

भरतमुनींना भारतीय संगीताचे मूलाधार जे श्रुतिस्वर आणि शास्त्र त्यांचे आद्य संशोधक मानणे योग्य आहे, कारण भरतांचे सिद्धांत व शास्त्र त्यांच्यानंतरच्या सर्व ग्रंथकारांना मार्गदर्शक झालेले आहेत. नाटयशास्त्र आणि पं. निःशंक शाङ्र्गदेव यांचा संगीतरत्नाकर हे दोन ग्रंथ भारतीय संगीत व शास्त्र यांवरील प्रमाणभूत ग्रंथ मानिले जातात.

भरतशार्ङ्गदेवांनी स्वरव्यवस्था इतकी विचारपूर्वक केलेली आहे की, तीत बदल करणे म्हणजे निसर्गाला बदलणे होय; कारण निसर्गात जी स्वरपंक्ती आज अबाधित आहे, तशीच व्यवस्था या थोर शास्त्रज्ञांनी मांडिली आहे. ती समजण्याची पात्रता आज कित्येक विद्वान पंडितांत नाही. आज जग सुधारलेले, उपकरणे सुधारलेली, स्वरशास्त्र अचूक हेरून मांडणे सुलभ झालेले; असे असले, तरी आजचे शोधसिद्धांत व शास्त्रे यांत व प्राचीन शोधसिद्धांत व शास्त्रे यांत मुळीच फरक नाही. भरत-शार्ङ्गदेव असामान्य बुद्धिमान पंडित; त्यांच्या तोडीचे संगीतशास्त्रज्ञ निर्माण होणे कठीण, परंतु नावे ठेवणारे अनेक; म्हणून म्हणावेसे वाटते की, वरील ग्रंथकारांच्या अलौकिक बुद्धिमत्तेचे कौतुकच करावयाला हवे.

८. बृहद्देशी

हा भरतनाटयशास्त्रानंतरचा ग्रंथ असून तो मतंगऋषींचा आहे. हा ग्रंथ त्रिवेंद्रम संस्कृत सेरीज : क XC IV : संपादक, के. साम्बशिवशास्त्री, मुद्रणकाल १९२८, असा आहे.

हा ग्रंथ उपलब्ध असून मुद्रित आहे. नारदांच्या आज्ञेने मतंग ऋषींनी हा ग्रंथ लिहिला. संगीतरत्नाकरकर्ते पं. निशङ्क शाङ्र्गदेव यांनी मतंगांचे बरेचसे उतारे घेतले आहेत. मतंगांचा काल भरत व शार्ङ्गदेव यांमध्ये आहे. महामहोपाध्याय काणे यांच्या मते मतंगांचा काल इ. स.पूर्व ७५० असावा. यावरून भरतमुनींच्या कालाचा अंदाज घेता येतो. मात्र प्रो. रामकृष्ण कवी यांच्या मतानुसार मतंगाचा काल निर्णय इ. स. ९००-चा मध्य असा आहे.

नारदांच्या आज्ञेवरून मतंगांनी बृहद्देशी हा ग्रंथ लिहिला. कालिदासाच्या रघुवंशात (५·५३) मतंगमुनींचा उल्लेख असून रामायण-महाभारतांतही त्यांच्या नावाचा उल्लेख आढळून येतो.

बृहद्देशी या ग्रंथात काय आहे ?

(१) ध्वनीचे अस्तित्व जगद्व्यापी आहे.

[यावरील मतंगभाष्य परिशिष्टात बृहद्देशी क्र. २०-मध्ये पहावे.]

(२) मार्गी आणि देशी संगीताची लक्षणे.

[भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. २१].

(३) नादाची लक्षणे. [परिशिष्ट क्र. २२]. नादाविना स्वर-गीत-नृत्त नाही. नाद हा जगद्व्यापी आहे.

(४) श्रुतिस्वर-श्रुत्यंतरांमुळे स्वरविभाग-सप्तकात स्वरांच्या एकूण बावीस श्रुती. [परिशिष्ट क्र. २३].

(५) भरतांचा सारणाचतुष्टयाचा प्रयोग मतंगांनीही दिला आहे.

(६) षड्ज व मध्यम या ग्रामांची वैशिष्टये; त्यांतील श्रुतिमंडले, ग्राम, र्च्छना इत्यादी; रागांविषयी कोहलांचे मत.

(७) सप्तकांतर्गत सात शुद्ध स्वर ध्वनीच्या चढउताराने विशिष्ट अंतरावर स्थिर होतात. षड्ज स्थायी मानिता त्याच्या अनुरोधाने इतर सह स्वरांचा क्रम. ध्वनीच्या उच्चतेने त्यांचे परस्पर नाते जसे असते, त्याप्रमाणे असलेले पशुपक्ष्यांच्या आवाजांचे नाते, श्रेणी, ध्वनीच्या उच्चतेने किंवा नीचतेने कोणते पशुपक्षी सप्त स्वरांशी कसे ध्वनिसाम्य दर्शवितात, त्याचे दिग्दर्शन इत्यादी माहिती मतंगमुनींनी दिली आहे, तीही उद्बोधक ठरेल. [मतंगभाष्य परिशिष्टात पहावे: क्र. २४]

या प्रकरणात मोराचा आवाज षड्ज मानिता षड्जाच्या अनुषंगाने चातक, अज, क्रौंच, कोकीळ, बेडूक व हत्ती यांचे ध्वनी अनुक्रमे ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत व निषाद असे ठरतात.

(८) साधारणस्वर म्हणजे काय; ते कसे तयार होतात; स्वरांचे सप्तविध प्रकार : आर्चिक, गाडिक (गाथिक), सामिक, स्वरान्तर, औडुव, षाडव, संपूर्ण यांविषयीचे विवेचन.

(९) स्वरवर्णन, स्वरवंश, स्वरदेवता, स्वररंग आणि स्वरोत्पत्तीची स्थाने : उर, कंठ, शिर इ.

(१०) ग्रामाविषयी — षड्जग्राम, मध्यमग्राम; पृथ्वीवर गान्धारग्राम नाही; षड्ज व मध्यम या ग्रामांचा येथे उपयोग केला जातो. ग्राम हा समूहवाचक श्रुतिस्वरांनी युक्त, असाधारणस्वरयुक्त; म्हणजे ज्या स्वरक्रमात वा मूर्च्छनेत साधारणस्वर नाहीत, परंतु शुद्धस्वर आहेत, ते ग्राम होत.

[याविषयी मतंगभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. २५].

(११) 'मूर्च्छना' शब्दाची व्युत्पत्ती; राग म्हणजे मूर्च्छना.

" मुर्च्छ्-मोहसमुच्छाययोः । मूर्च्छ्यते येन रागो हि मूर्च्छनेत्यभिसंज्ञिता ।
आरोहणावरोहणक्रमेण स्वरसप्तकम् ।।

वरील श्लोकार्थाने मतंगमुनींचे भाष्य म्हणजे सप्तकांतर्गत क्रमयुक्त आरोही-अवरोही सप्तस्वर – मूर्च्छना – म्हणजेच राग (थाट) होय.

षड्जग्राम = सा नी ध प म ग रे

मध्यमग्राम = म ग रे सा नी ध प

मतंग म्हणतात – तिर्यक् ऊर्ध्व मार्गाने – नी ध प म ग रे सा – षड्जग्रामात, व ग रे सा नी ध प म – मध्यमग्रामात अशा मूर्च्छना होऊ शकतात.

[**टीप** — या प्रकारात शु. निषादाचा अवरोही क्रमाने शु. गांधार हा मध्यम होतो.]

(१२) संपूर्ण मूर्च्छना व त्यांची नावे. ही भरताप्रमाणेच आहेत.

(१३) षाडव मूर्च्छना — म्हणजे शुद्ध मूर्च्छनेतून कोणतातरी एक स्वर वर्ज्य करणे. मतंगमुनींनी षाडवमूर्च्छनांचे प्रकार दिले आहेत. यांत **षड्जहीन मूर्च्छनाही आहे**. आज षड्ज अचल मानिला जातो; परंतु प्राचीन काळी षड्जाचे स्थान गौण मानिले जाई. याचा हा पुरावाच आहे.

षाडव **मू**र्च्छना — षड्जहीन – नी ध प म ग रे.

ऋषभहीन — नी ध प म ग सा — वगैरे.

औडुव मूर्च्छना – षड्जपंचमहीन – नी रे ग म ध, ध नी रे ग म.

ग-नी-हीन, प-रे-हीन, वगैरे.

मूर्च्छना म्हणजे ताना नव्हेत.

असे मतंगाचे स्पष्ट मत आहे —

" मूर्च्छनारोहक्रमेण तानोऽवरोहक्रमेण भवतीति । "

यापुढे रागलक्षणे, भाषालक्षणे, गणमात्रालक्षणे यांची विस्तृत चर्चा आहे. मतंगांचे आधारभूत ग्रंथकार काश्यप, कोहल, दत्तिल, दुर्गशक्ती, नंदिकेश्वर, नारद, ब्रह्मा, भरत, महेश्वर, याष्टिक, वल्लभ, विश्वावसू, शार्दूल असे आहेत.

९. अभिनवभारती

या ग्रंथाचे कर्ते अभिनवगुप्त हे भरतनाटयशास्त्रावरील अमर टीकाकार होत. अभिनवगुप्ताचा काल इ. स. दहाव्या शतकाचा उत्तरार्ध असा देण्यात

येतो, व हे काश्मीरचे रहिवासी असे विद्वानांचे मत आहे. गायकवाड ओरिएण्टल सेरीजमध्ये अभिनवगुप्तांचा ग्रंथ उपलब्ध आहे.

१०. सरस्वतीहृदयालंकार

अर्थात् 'भरतभाष्य'. ग्रंथकार नान्यदेव. मृत्यू इ. स. ११५४. हा ग्रंथ पांडुलिपीत असून पुण्याच्या भांडारकर संशोधनसंस्थेत सुरक्षित आहे; दुसरी प्रत सौराष्ट्रात होती, असे आउफ्रेक्ट म्हणतो. या ग्रंथात 'नारदी शिक्षा'-अंतर्गत संगीत-विवेचन व पाणिनीय शिक्षेमधील श्लोकही आहेत. या ग्रंथात एकूण श्लोक-संख्या ८५०० असावी; म्हणजे यातील १५०० श्लोक विलुप्त, अर्थात् ७००० श्लोकच उपलब्ध आहेत. नान्यभूपालाने अनेक ग्रंथकारांचा उल्लेख केला आहे. यांपैकी बृहत्कश्यप, कश्यप, विशाखिल, याष्टिक, देवराज, अर्चचार्य, अभिनवगुप्त, गणपति-पुराण, भगवतीपुराण, कालिकापुराण, भागवत-रत्नकोश इत्यादी.

नान्यदेवांचा 'भरतभाष्य' अध्याय १–५, प्रथमखंड, याचा हिंदी अनुवाद मान्यवर पं. चैतन्य देसाई, प्राच्यविद्यासंशोधक, खैरागढ विद्यापीठ, मध्यप्रदेश, यांनी इ. स. १९६१-मध्ये केला आहे. रागप्रकरणात कश्यप-मतंगांचा उल्लेख आहे.

११. अभिलषितार्थचिंतामणी

हा ग्रंथ त्रिभुवनमल्लांचा पुत्र सोमेश्वर यांचा. काल इ. स. ११२७—११३४. अभिलषितार्थचिन्तामणी या ग्रंथाच्या चौथ्या प्रकरणात १११६ श्लोक व संगीतभाषा, विभाषा, देशी, राग इत्यादींची चर्चा आहे. प्रबंध वगैरेंच्या स्पष्टी-करणामुळे सोमेश्वरांचा ग्रंथ आदरणीय मानिला जातो. सोमेश्वरांचे दुसरे नाव भूमल्ल.

१२. संगीतचूडामणी

या ग्रंथाचा कर्ता जगदेवकमल्ल. काल इ. स. ११३४—११४५. हा सोमेश्वराचा पुत्र. तो प्रतापचक्रवर्ती याही नावाने ओळखिला जाई. संगीतचूडामणी ग्रंथात परमर्दी, सोमेश्वर, पाण्डुसूनू, मतंग यांच्या ग्रंथांची चर्चा आहे. प्राकृत छंदांचा रचयिता स्वयंभू याची चर्चा पाच अध्यायांत; प्रबंध, ताल, राग, वाद्य व नृत्य यांवर चर्चा व त्यांचे वर्णन आहे. वाद्याध्याय व नृत्याध्याय संपूर्ण नाहीत.

१३. भावप्रकाशन

हा ग्रंथ शारदातनय यांचा. काल इ. स. ११५०. भावप्रकाशन ग्रंथ नाट्यावर असून एका अध्यायात संगीतचर्चा आहे. अभिनवभारती, काव्यप्रकाश, शृंगारप्रकाश,

अभिलषितार्थचिंतामणी, कल्पतरू, योगमाला इत्यादी ग्रंथ व मातृगुप्त, शंकुक, व्यास, वासुकी इत्यादी आचार्य यांचा उल्लेख आहे.

१४. संगीतसुधाकर

हा ग्रंथ चालुक्यवंशीय सौराष्ट्रनरेश हरिपाल यांचा. राजधानी अभिनवपुर (नवानगर). काल इ. स. ११७५. हरिपाल महाराज भीमदेवांचे पुत्र होत. हरिपाल भरतानुयायी असावे; परंतु नंदिकेश्वरकृत भरतार्णव ग्रंथाचा त्यात आधार घेतलेला दिसतो. रागांचे शुद्ध, छायालग, रागांग, भाषांग, क्रियांग वगैरे वर्गीकरण करून व स्वर-रागांचाही ऊहापोह करून करणप्रकरणात कीर्तिधर व नंदी यांची मते दिली आहेत. संगीतसुधाकर ग्रंथांत नृत्य, वाद्य व गीत यांची चर्चा आहे.

१५. संगीतरत्नावली

हा ग्रंथ सोमराजदेव ऊर्फ सोमभूपाल यांचा. काल इ. स. ११८०. नऊ अध्यायांत क्रमश : स्वर, ग्राम, प्रबंध, बेचाळीस राग, ताल व शेवटच्या तीन अध्यायांत वाद्ये व ब्रह्मवीणा यांची लक्षणे व नवीन प्रबंधाबद्दल रचना यांचे दिग्दर्शन आहे.

१६. संगीतरत्नाकर

काल इ. स. १२१० – १२४७. या ग्रंथाचे कर्ते पं. नि:शंक शार्ङ्गदेव. काश्मीरहून श्री. भास्कर पंडित जे देवगिरी (दौलताबाद) येथे येऊन यादवांच्या पदरी राहिले, त्यांचे हे नातू होत. श्री. भास्कर पंडिताचे पुत्र सोड्ढल व सोड्ढलांचे पुत्र पं. शार्ङ्गदेव. संगीतरत्नाकर हा भारतीय संगीत व शास्त्र यांवरील प्रमाणग्रंथ मानिला जातो, आणि तत्कालीन संगीत कसे होते, याचा त्याने अंदाज करिता येतो. पं. शार्ङ्गदेवांनी आपल्या पूर्वीच्या ग्रंथकारांचा उल्लेख केला आहे. त्यांत सदाशिव, शिवपार्वती, ब्रह्मा, भरत, कश्यप, मतंग, याष्टिक, दुर्गशक्ती, शार्दूल, कोहल, विशाखिल, दत्तिल, कंबल, अश्वतर, वायू, विश्वावसू, आंजनेय, रंभा, अर्जुन, मातृगुप्त, रावण, नंदिकेश्वर, स्वाती, गुण, बिन्दुराज, क्षेत्रराज राहुल, रुद्रट, नान्यभूपाल, भोजराज, सोमेश, परमर्दी, लोल्लट यांचा उल्लेख आहे.

संगीतरत्नाकर ग्रंथातील सार

या ग्रंथाचे एकूण अध्याय सात; आणि स्वर, राग, प्रकीर्ण व प्रबंध, ताल, वाद्य, नृत्य हे विषय. गीत-वाद्य-नृत्य या तीन कलांना मिळून संगीत हे नामाभिधान. नृत्य वाद्यानुयायी, वाद्य गीतानुयायी; आणि गीत हे संगीतातील प्रधान अंग आहे

देशोदेशीच्या चालीरीतींप्रमाणे गीत-वाद्य-नृत्य असते. संगीताचे प्रकार मार्गी व देशी होत. सामवेदादी गीत देवाधिदेवांना प्रिय, व वीणायुक्त; वंश-(बांसरी)-संगीत गोपीपतिप्रिय; तसेच, आबाल-वृद्ध मानवांना आणि पशुपक्ष्यांना संगीत प्रिय असते.

[याविषयी पं. शार्ङ्गदेवभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. २६]

श्रुती आणि स्वर

स्वरांतर्गत श्रुती मिळून स्वर; शुद्ध स्वर सात व विकृत स्वर पाच, मिळून स्वरांची संख्या बारा होय. वाद्यांचे प्रकार चार; स्वरांवर अधिष्ठित. श्रुती व स्वर यांचा अन्तर्भाव छंद-प्रकारांत. ग्रामांच्या मूर्च्छना व तानप्रकार शुद्ध व कूट होत.

साधारण

स्वरसाधारण व जातिसाधारण हे साधारणाचे दोन भेद. काकल्यन्तर हे स्वरसाधारण.

राग — ग्रामराग व उपराग.

नादांचे प्रकार — अतिसूक्ष्म, सूक्ष्म, पुष्ट, अपुष्ट, कृत्रिम; यांची स्थाने पाच; परंतु व्यवहारात तीन प्रकार; हृदयात मन्द्र, कंठात मध्य व मूर्ध्यात (शिर) तार.

पं. शार्ङ्गदेवांचा दोन तुल्यबलवीणासारणाप्रयोग

ज्या दोन वीणांत (प्रत्येकी) बावीस तारा लाविल्या आहेत, व प्रत्येक तार एकीपेक्षा एक ध्वनि-उच्चतेने लाविलेली आहे, अशा दोन तुल्यबल वीणा प्रयोगासाठी घेणे.

[**टीप** — भरतप्रकरणात हा प्रयोग सविस्तर चर्चिला आहे. फरक हाच की, भरतप्रयोगात सात पडदे प्रथम घेऊन श्रुतींची व्यवस्था नंतर लाविली आहे; याच्या उलट पं. शार्ङ्गदेव श्रुतिव्यवस्था आधी लावून (बावीस तारा याच श्रुतींचे ध्वनि होत,) नंतर समग्र प्रयोग सांगतात].

स्वर आणि त्यांच्या श्रुती

शुद्ध स्वर सात. यांतील षड्ज = चार श्रुती, ऋषभ = तीन श्रुती, गान्धार = दोन श्रुती, मध्यम = चार श्रुती, पंचम = चार श्रुती, धैवत = तीन श्रुती, निषाद = दोन श्रुती; अशा एकूण बावीस श्रुती होत.

श्रुतींच्या जाती व रसनिर्मिती

श्रुतींच्या जाती पाच : दीप्ता, आयता, मृदू, मध्या, करुणा.

१. दीप्ता, आयता, मृदू, मध्या = षड्ज.
२. करुणा, मृदू, मध्या = ऋषभ.
३. दीप्ता, आयता = गान्धार.
४. दीप्ता, आयता, मृदू, मध्या = मध्यम.
५. मृदू, मध्या, आयता, करुणा = पंचम.
६. करुणा, आयता, मध्या = धैवत.
७. दीप्ता, मध्या = निषाद.

सप्त स्वरांत पाच जातींच्या श्रुतींची वाटणी केली आहे. त्यांत षड्ज आणि मध्यम यांच्या श्रुतीजातींत साम्य आहे. यातील रहस्य हेच की, प्राचीन मार्गी संगीताचा आरंभक स्वर मध्यम मानीत. ह्यामुळे षड्जाचे स्थान मध्यमस्थानी येत असे. स्वरसप्तक अवरोही क्रमाने गणिले जाई. उदा. म ग रे सा नी ध प यांत म-चा सा हा मध्यम होतो.

आधुनिक ध्वनिविज्ञानतंत्र व प्रयोग यांत वीणेवरील तंत्रीची लांबी दोन मेरूंमध्ये ३६ इंच मानिली, तर या लांबीच्या मध्यबिंदूवर म्हणजे १८ इंचांवर दुप्पट षड्ज वाजतो. ताणलेल्या ३६ इंच-तारेचा ध्वनी स्थायी षड्ज मानिता १८ इंचांवरील ध्वनी हा स्थायी षड्जाच्या दुपटीचा ध्वनी होय. अर्थात याच नियमाने ९ इंचांवर चौपट षड्ज निघतो, हे स्पष्ट होते. आजच्या ३६ इंचांच्या तारेत मध्यमाचे उत्पत्तिस्थान मेरू—आडीपासून खाली ९ इंचांवर किंवा घोडी (मेरू)-पासून वर २७ इंचांवर आहे. ('वर-खाली' हा शब्दप्रयोग ज्याच्या-त्याच्या सोयीने घ्यावा.) निसर्गाच्या नियमावलीत आणि आधुनिक विज्ञानतंत्राच्या प्रयोगात मध्यमाची उत्पत्ती ज्या बिंदूवर होते, त्याच बिंदूवर षड्जाची उत्पत्ती होत असते. येथे षड्जाच्या पटीचा प्रश्न नाही. नाट्यशास्त्रकार भरतमुनींच्या नियमाप्रमाणे दोन षड्जांमध्ये म्हणजेच स्थायीच्या व दुपटीच्या षड्जांतरात मध्यबिंदूवर मध्यम या स्वराची उत्पत्ती होते. म्हणजेच **प्राचीन मध्यमाचे स्थान हेच आजच्या षड्जाचे स्थान होय.**

भरतांच्या सारणाचतुष्टयप्रयोगात ध्रुववीणेवरील प्राचीन मध्यम (स्थान) हाच प्रचलित पंचम (स्थान) हे खुद्द भरतांनीच सिद्ध केले आहे. या चमत्कृतीचा प्रत्यक्ष पडताळा आजच्या सतार या तंतुवाद्यावर मिळतो. हे खालील स्वरसप्तका-वरून स्पष्ट होण्याजोगे आहे; आणि सुज्ञ कलाकाराला ते पटेलही.

१. भरतांचे ध्रुववीणासप्तक

मेरू — नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी.

२. भरत-सारणाचतुष्टयप्रयोगसप्तक

मेरू — सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा.

३. प्रचलित सतार : षड्जतारेखालील स्वरसप्तक

मेरू — सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा.

४. प्रचलित सतार : मध्यम-(बोलतार)तारेखालीलस्वरसप्तक

मेरू — म ४ प ३ ध २ को-नी ४ सा ४ रे ३ ग २ म.

वरील चारही सप्तकांतील स्वरस्थानांकडे लक्ष पुरविल्यास प्राचीन स्वरस्थानी प्रचलित स्वरस्थाने कोणती, याचा स्पष्ट बोध होतो. क्र.१-मधील म हाच क्र. २-मधील प. भरतप्रणीत चलवीणासप्तक क्र. २ हेच प्रचलित सप्तक क्र. ३, आणि क्र. १-मधील प्राचीन मध्यम (स्थान) हाच क्र. ४-मध्ये षड्ज आहे, हे येथे स्पष्ट होते. हा प्रकार मानवी हातचलाखीचा नसून निसर्गनियम, प्राचीन ग्रंथकार शास्त्रज्ञांचे बुद्धिसामर्थ्य आणि प्रयोगांतरित प्रत्यंतर यांचा परिपाक होय. आजच्या सतारवादकांनी वरील मांडणीचा अनुभव घेणे अत्यंत जरुरीचे आहे.

वरील चारही सप्तकांत हे स्पष्ट आहे की, ज्या पडद्यावर प्राचीन म वाजतो, त्याच पडद्यावर प्रचलित सा-च्या तारेखाली प वाजतो, व म-च्या तारेखाली सा वाजतो. याचा अर्थ प्राचीन म, प्रचलित प व सा हे एकाच पडद्यावर वाजतात. याचा प्रत्यक्ष प्रत्यय घेण्यासाठी खालील प्रयोग करून पहावा.

प्रचलित सतारीवर मंद्रषड्जाची तार आणि मध्यमाची तार आपण लावतो, तशा लावणे. शिवाय, तिसरी तार भरताच्या शु. निषाद = प्रचलित अतिकोमल निषाद या ध्वनीत लावणे; म्हणजे तारांचा क्रम अ. को. नी, शु. सा, शु. म या स्वरांत होईल. अशा रितीने तारांचे ध्वनी जुळवून घेतल्यावर सतारीच्या आडीवर भरतांचा शुद्धनिषाद व प्रचलित शुद्धषडज व शुद्धमध्यम हे स्वर निघतात. प्रचलित ऋषभाच्या पडद्यावर सा-च्या तारेखाली शुद्धऋषभ वाजतो व याच पडद्यावर शुद्धमध्यमाच्या (बाजाच्या) तारेखाली शुद्ध पंचम वाजतो आणि याच पडद्यावर भरतांच्या शुद्ध निषादाच्या तारेखाली शुद्ध षड्ज वाजतो. यापुढील पडदा म्हणजे षड्जाच्या तारेखाली शुद्ध गान्धाराचा. याच पडद्यावर मध्यमाच्या तारेखाली शुद्ध धैवत वाजतो व याच पडद्यावर भरतांच्या शुद्ध निषादाच्या तारेखाली शुद्ध ऋषभ वाजतो. अशा तऱ्हेने प्रयोगाचा पडताळा घेतल्यास वर दिलेल्या प्राचीन व प्रचलित शु. स्वरसप्तकाचा म्हणजे क्र. १-३ व ४ यांचा अनुभव मिळतो.

पं. शार्ङ्गदेवांचे बारा विकृत स्वर

[याविषयीचे शार्ङ्गदेवभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. २७]

विकृतावस्थेत जो स्वर स्वतः विकृत होतो, त्यामुळे त्याच्या जवळपासचाही स्वर विकृत या संज्ञेला पात्र ठरतो. अशा प्रकारे सात शुद्ध व बारा विकृत मिळून

एकूण स्वर १२+७=१९ होतात, असे पं. शार्ङ्गदेवांचे म्हणणे आहे. या एकोणीस स्वरांपैकी शास्त्रार्थाने पुन: स्वर बाराच राहतात, असेही पं. शार्ङ्गदेव म्हणतात.

सात शुद्ध व बारा विकृत यांची उत्पत्ती व पद्धती पुढील नकाशा क्र. ७ यामध्ये पहावी.

पं. निःशंक शार्ङ्गदेवांचे सात शुद्ध व बारा विकृत स्वर

नकाशा क्र. ७

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	शुद्ध-स्वर	विकृतीचे कारण, श्रुतिसंख्यावाचक विकृत-स्वर
०	क्षोभिणी मेरू	शु. निषाद	
१	तीव्रा		षड्ज साधारण प्रसंग ३ कैशिक निषाद.
२	कुमुद्वती		काकली निषाद प्रसंग ४ काकली निषाद.
३	मंदा		षड्ज साधारण प्रसंग २ च्युतषड्ज.
४	छंदोवती	शु. षड्ज	काकली निषाद प्रसंग २ अच्युत षड्ज.
५	दयावती		
६	रंजनी		
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	षड्ज साधारण प्रसंग ४ विकृत ऋषभ.
८	रौद्री		
९	क्रोधा	शु. गान्धार	... ...
१०	वज्रिका		मध्यम साधारण प्रसंग ३ साधारण गान्धार
११	प्रसारिणी		अन्तर गान्धार प्रसंग ४ अन्तरगान्धार
१२	प्रीती		मध्यम साधारण प्रसंग २ च्युत मध्यम
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	अन्तरगान्धार प्रसंग २ अच्युत मध्यम
१४	क्षिती		
१५	रक्ता		मध्यम ग्राम प्रसंग ३ च्युत पंचम
१६	संदीपनी		मध्यम साधारण प्रसंग ४ कैशिक पंचम
१७	आलापिनी	शु. पंचम	... .
१८	मदंती		
१९	रोहिणी		
२०	रम्या	शु. धैवत	मध्यमग्राम प्रसंग ४ विकृत धैवत.
२१	उग्रा		
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	
		७	+ १२ = १९

वरील नकाशात सात शुद्ध व बारा विकृत मिळून स्वर एकोणीस मानिले. परंतु संगीताच्या व्यवहारात सात शुद्ध व पाच विकृत मिळून बारा कोणते, ते नकाशा क्र. ८-मध्ये दिले आहेत.

पं. शार्ङ्गदेवांचे कार्यवाही सात शुद्ध व पाच विकृत स्वर नकाशा क्र. ८.

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	शुद्ध-स्वर	विकृत स्वर
०	क्षोभिणी मेरू	शु. निषाद	
१	तीव्रा		कैशिक निषाद
२	कुमुद्वती		काकली निषाद
३	मंदा		
४	छंदोवती	शु. षड्ज	
५	दयावती		
६	रंजनी		
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	
८	रौद्री		
९	क्रोधा	शु. गान्धार	
१०	वज्रिका		साधारणगान्धार
११	प्रसारिणी		अन्तरगान्धार
१२	प्रीती		
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	
१४	क्षिती		
१५	रक्ता		
१६	संदीपनी		च्युतपंचम
१७	आलापिनी	शु. पंचम	
१८	मदंती		
१९	रोहिणी		
२०	रम्या	शु. धैवत	
२१	उग्रा		
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	

नकाशा क्र. ८-मधील स्वरव्यवस्था षड्जग्रामाची आहे. याचा मध्यम-ग्राम सोळाव्या संदीपनी श्रुतीवरील च्युतपंचमाने होतो व शु. पंचमाची एक उरलेली श्रुती पंचमापुढील शु. धैवताला स्वस्थानी राहून मिळते. म्हणजे हा धैवत चतु:श्रुतिक होतो. अर्थात पहिला त्रिश्रुतिक धैवत व विकृत चतु:श्रुतिक धैवत यांत ध्वनिभेद आहे, हे महत्त्वाचे होय. संगीतातील सात शुद्ध स्वर आणि सप्त पशुपक्ष्यांचे क्रमवार शब्दोच्चार यांतील साम्य बृहद्देशीकार मतंगमुनींप्रमाणे पं. शार्ङ्गदेवही मानीत.

[यासंबंधी पं. शार्ङ्गदेवभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. २८]

संवादी स्वरांमधील श्रुत्यंतर

पं. शार्ङ्गदेव ज्या दोन स्वरांत आठ श्रुत्यंतर तो षड्ज-मध्यम-संवाद, व ज्या दोन स्वरांत बारा श्रुत्यंतर तो षड्ज-पंचम संवाद, असे म्हणतात.

[यासंबंधी भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र २९.]

यासंबंधी भरतमुनींचा नियम नऊ आणि तेरा श्रुत्यंतरांचा होतो. यावरून संगीतरत्नाकराचा वरील नियम म्हणजे निराळा मानावयाचा की कसे, याचा उलगडा असा आहे — भरत म्हणतात, षड्ज-मध्यम-संवाद श्रुत्यंतर नऊ श्रुती व षड्ज-पंचम-संवाद श्रुत्यंतर तेरा श्रुती. या नियमात भरतांनी ज्या दोन स्वरांत नऊ व तेरा श्रुत्यंतरे मोजिली आहेत, त्यांतील पहिल्या स्वराची श्रुती हिशेबात न घेता पुढील स्वराची श्रुती म्हणजे ज्या श्रुतीवर स्वर स्थिर होतो, ती श्रुती धरून हा हिशेब मांडिला आहे. उदा. शु. निषाद ४ शु. षड्ज असे दोन स्वरांत श्रुत्यंतर आहे म्हणजेच शु. निषाद +१+१+१+शु. षड्ज. शु. निषाद व शु. षड्ज हे आपापल्या विशिष्ट श्रुतीवर स्थिर आहेत. यांतील शु. निषादाची श्रुती सोडून पुढील चार श्रुती हिशेबात धरिल्या आहेत. स्वर आपापल्या अंत्य श्रुतीवर स्थिर होतो, असे भरतांचे म्हणणे. याला अनुसरून शु. षड्ज आपल्या अंत्य चौथ्या श्रुतीवर स्थिर होतो. यापुढील शु. ऋषभाच्या श्रुती मोजावयाच्या, तर शु. षड्जाची अंत्य श्रुती वगळून श्रुतिसंख्या मोजणे प्राप्त. परिशिष्टातील पं. शार्ङ्गदेवांच्या भाष्याचा (क्र २९) हा अर्थ लाविला, तर षड्जमध्यमभावात आठ श्रुती व षड्जपंचमभावात बारा श्रुती, याचा विचार करिता ही विसंगती नव्हे; कारण पं. शार्ङ्गदेवांनी दोन स्वरांच्या अंत्य श्रुती सोडून मधील श्रुतीच हिशेबात धरिल्या आहेत, असा स्पष्ट बोध होतो. तात्पर्य हेच की, भरतशार्ङ्गदेवांच्या पद्धतीत फरक आहे; पण त्यांचा साध्य हेतू एकच आहे.

स्वरांचे नाते — वादी, संवादी, अनुवादी, विवादी.

स्वरांचे वंशज — षड्ज, गान्धार, मध्यम – देववंश.
पंचम – पितृवंश
ऋषभ, धैवत – ऋषिकुल
निषाद – वैश्यजातिवंश
अन्तर, काकली – शूद्र जाती.

स्वरांचे रंग — षड्ज – कमलरंग, ऋषभ – पिंजररंग,
गान्धार – सुवर्णरंग, मध्यम — कुंदपुष्परंग,
पंचम — नीलवर्ण; धैवत — पीत — निषाद — कर्बुर.

स्वरांची जन्मभूमि — जंबू, शाक, कुश, क्रौंच, शालमली, श्वेत, पुष्कर या द्वीपांत.

स्वरांचे संशोधक — अग्नि, ब्रह्मा, चंद्र, विष्णू, नारद हे षड्जादी पाच स्वरांचे; तुंबुरू हे धैवत-निषाद या स्वरांचे.

स्वरांच्या देवता — अग्नि, ब्रह्मा, सरस्वती, विष्णू, इन्द्र, गणेश व सहस्रांशू.

छंद — अनुष्टुभ्, गायत्री, त्रिष्टुभ्, बृहती, पंक्ती, उष्णिक्, जगती.

रस — षड्ज, ऋषभ – वीर, अद्भुत, रौद्र. गान्धार, निषाद — करुण. धैवत – बीभत्स – मध्यम, पंचम — हास्य, शृंगार.

ग्राम, मूर्च्छना, क्रम; तानप्रकरण

ग्राम — षड्जग्राम, मध्यमग्राम हे विशिष्ट मूर्च्छनेवर आधारित आहेत. गान्धारग्रामाचा उपयोग भूतलावर नसून स्वर्गलोकी, असे नारद महर्षींचे मत आहे.

[यासंबंधीचे पं. शार्ङ्गदेवभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ३०]

षड्जग्रामात व मध्यमग्रामात फरक पंचम-धैवतांत आहे. षड्ज-ग्रामातील पंचम चतुःश्रुतिक व धैवत त्रिश्रुतिक; हेच मध्यमग्रामात उलट होतात; म्हणजे पंचम त्रिश्रुतिक व धैवत स्वस्थानी राहूनच चतुःश्रुतिक होतो. बाकीचे स्वर कायम.

षड्ज व मध्यम ग्राम यांच्या मूर्च्छना; नावे

स्वरांच्या क्रमवार आरोही–अवरोही क्रमाने षड्ज व मध्यम ग्रामांच्या प्रत्येकी सात-सात मूर्च्छना होतात. षड्जग्राम-मूर्च्छना नावे — १. उत्तरमंद्रा, २. रजनी, ३. उत्तरायता, ४. शुद्धषड्जा, ५. मत्सरीकृता, ६. अश्वक्रान्ता, ७. अभिरुद्गता.

मध्यमग्राम-मूर्च्छना नावे — १ सौवीरी, २ हरिणाश्वा, ३ कलोपनता, ४ शुद्धमध्या, ५ मार्गी, ६ पौरवी, ७ हृष्यका.

मध्यस्थानस्थ षड्ज

पं. शार्ङ्गदेवांनी ग्रामपरत्वे मूर्च्छनांची नावे ज्या श्लोकांत दिली आहेत, त्या श्लोकांच्या शेवटी त्यांनी स्पष्टपणे म्हटले आहे की —

मध्यस्थानस्थषड्जेन मूर्च्छनाऽऽरभ्यतेऽग्रिमा ।

ही ओळ आणि तिचा अर्थ फार महत्त्वाचा आहे. मध्यस्थानी येणाऱ्या षड्जापासून मूर्च्छनारंभ करावयाचा. पं. शार्ङ्गदेवांचे वरील

मत येथे प्रत्यक्षात मांडावयाचे, तर प्राचीन प्रथेत मध्यम स्वर आरंभक मानीत. अवरोही क्रमाने स्वरसप्तक मांडता म ग रे सा नी ध प असे येते. यात सा हा म च्या मध्यस्थानी येतो. प्रचलित प्रथेत सा आरंभक मानिला जातो व म–चे स्थान मध्यस्थानी येते. कित्येक आधुनिक पंडितांनी व ग्रंथकारांनी " मध्य-स्थानस्थषड्जेन " याचा अर्थ मन्द्र, मध्य, तार या सप्तकांपैकी मध्यसप्तकाचा आरंभक षड्ज असा लाविला आहे. परंतु पं. शार्ङ्गदेवांच्या भाष्यातील अर्थ आधुनिक ग्रंथकारांच्या भाष्यानुसार नाही. पं. शार्ङ्गदेवांच्या भाष्यात आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे :

षडजस्थानस्थितैर्न्याद्यै रजन्याद्याः परे विदुः ।

अर्थ – षड्जस्थानी (वीणामेरूवर) निषादाची स्थापना केल्यास रजनी मूर्च्छना प्रथम येते – होते. याचा दाखला नाट्यशास्त्रप्रकरणात भरतांच्या सारणाचतुष्टयाच्या प्रयोगात दोन तुल्यबल वीणांमध्ये स्पष्ट आहे. शु. निषादारंभक मूर्च्छना, म्हणजे रजनी मूर्च्छना आद्य होय. याचा पुरावा मध्यमग्रामिक पाचवी जी मार्गी मूर्च्छना तीत स्पष्ट आहे. भरतांची आणि पं. शार्ङ्गदेवांची आद्य मूर्च्छना शु. निषादारंभक षड्जग्रामिक आद्य मूर्च्छना. मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी आणि षड्जारंभक मेरू – सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी ४ सा अशी आहे. आधुनिक विद्वान विचारतात की, " प्राचीन शुद्धनिषादाचा शु. षड्ज कोणत्या भूकंपाने झाला ? " याला उत्तर असे – भरतशार्ङ्गदेवांचे भाष्य आणि त्यांचा अर्थ. प्रयोगसिद्धता उघड्या डोळ्यांनी, कानांनी समजावून घेतली, तर या भूकंपातील स्थित्यंतर सहज उमगण्याजोगे आहे.

मूर्च्छनाप्रकार

प्रत्येक ग्रामाच्या सातसात शुद्ध मूर्च्छना; मिळून चौदा; आणि काकल्यन्तर स्वरांची प्रत्येक मूर्च्छनेत नियुक्ती करून प्रत्येक ग्रामाच्या एकवीस; मिळून दोन्ही ग्रामांच्या बेचाळीस; आणि चौदा, मिळून छपन्न मूर्च्छना होतात, असे पं. शार्ङ्गदेव म्हणतात.

[यावरील पं. शार्ङ्गदेवांचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ३१]

वरील छपन्न मूर्च्छनांचे उलटसुलट प्रकार करून एकूण ५६ × ७ = ३९२ मूर्च्छना होतात.

षड्जग्रामातील सप्त मूर्च्छनांतून षड्ज, ऋषभ, गान्धार वर्ज्य करून, म्हणजे या तीन स्वरांपैकी प्रत्येक वेळी कोणताही एक स्वर वर्ज्य करून षाडव ताना

२८, मध्यमग्रामातील सप्त मूर्च्छनांतून प्रत्येक वेळी षड्ज, ऋषभ, गान्धार यांपैकी एक वर्ज्य करून षाडव ताना २१. दोन्ही ग्रामांच्या षाडव ताना २८+२१=४९ होतात.

त्याचप्रमाणे षड्जग्रामाच्या सप्त शुद्ध मूर्च्छनांतून अनुक्रमे सा–प, ग–नी, रे–प या जोडचा वर्ज्य केल्यास २१ औडुव ताना व मध्यमग्रामातील सप्त शुद्ध मूर्च्छनांतून अनुक्रमे ग–नी, रे–ध या स्वरजोडचा वर्ज्य केल्यास औडुव ताना १४ याप्रमाणे दोन्ही ग्रामांच्या एकूण २१+१४=३५. दोन्ही ग्रामांच्या षाडव-औडुव ताना ४९+३५=८४ तानप्रकार होतात.

एकेका मूर्च्छनाक्रमासहित संपूर्ण कूट ताना ५०४० व ५६ मूर्च्छनांच्या कूट ताना ५०४०×५६=२८२२४० होतात. याशिवाय अपूर्ण कूट तानाही असंख्य आहेत, असे पं. शार्ङ्गदेव म्हणतात.

सहा स्वरांच्या कूट ताना ७२०. पाच स्वरांच्या १२०. चार स्वरांच्या २४. तीन स्वरांच्या ६. दोन स्वरांच्या २ व एक स्वरांची १ अशा कूट ताना आहेत. आर्चिक, गाथिक, सामिक व स्वरांतर यांच्या एक ते चार स्वरांच्या तानांची नावे अशी दिली आहेत.

षड्जहीन शुद्ध ताना–

अग्निष्टोम, अत्यग्निष्टोम, वाजपेय, षोडशी, पुण्डरीक अश्वमेध, राजसूय.

ऋषभहीन ताना–

स्विष्टकृत्, बहुसौवर्ण, गोसव, महाव्रत, विश्वजित, ब्रह्मयज्ञ, प्राजापत्य.

पंचमहीन ताना–

अश्वक्रांत, रथक्रांत, विष्णुक्रांत, सूर्यक्रांत, गजक्रांत, बलभित्, नागपक्षक.

निषादहीन ताना–

चातुर्मास्य, संस्थाख्य, शस्त्र, उक्थ, सौत्रामणिचित्रा, उद्भिदाव्हय.

शिवाय, तानांची नावे–

सावित्री, अर्धसावित्री, सर्वतोभद्र, आदित्यायन, सर्पोर्नु अनुयमा, गायोनुम् अनय, कौणकायन.

ऋषभहीन ताना –

अग्निचित्, द्वादशाह, उपांशु, सोम अश्वप्रतिग्रह, र्बाहअभ्युद्वय, साहाकार.

गान्धारहीन ताना–

सर्वसदक्षिण, दीक्षा, सोम, सामिदाव्हय, स्वाहाकार, नूतनपात्, गोदोहन.

षडज-पंचमहीन ताना–

इडा, पुरुषमेध, श्येन, वज्र, इशु, अंगिरा, कंक.

निषाद-गान्धारहीन ताना –

ज्योतिष्टोम, दर्श, नान्दि, पौर्णमास, अश्वप्रतिगृह, रात्रीसौभर.

पंचम-ऋषभहीन ताना –

सौभाग्यकृत, कारीरी, शान्तिकृत्, पुष्टिकृत्, वैनतेय-उच्चाटन, वशीकरण.

ऋषभ-धैवतहीन ताना –

त्रैलोक्यमोहन, वीर, कन्दर्पबलशातन, शंखचूड, गजच्छाय, रौद्र, विष्णुविक्रम.

निषाद-गान्धारहीन ताना –

भैरव, कामद, अवभृथ, अष्टकपाल, स्विष्टकृत्, वषट्कार, मोक्षद.

साधारणप्रकरण

'साधारण' – दोन प्रकार – १. स्वरसाधारण, २. जातिसाधारण. यांतील स्वरसाधारण चार प्रकारचे – १. काकलीसाधारण, २. अन्तरसाधारण, ३. षड्ज-साधारण, ४. मध्यमसाधारण.

या साधारणप्रकरणात, षड्ज, मध्यम, पंचम हे अविकृत नव्हते. आज षड्ज-पंचम अविकृत, अचल मानिले जातात. प्राचीन शास्त्रात षड्ज, मध्यम, पंचम साधारण मानण्याचे कारण विकृत स्वर निर्माण होण्याची सोय या तीन स्वरांत होती, हे होय. हे तिन्ही स्वर चतुःश्रुतिक आहेत, म्हणजे प्रत्येकी चारचार श्रुतींचे. प्राचीन आचार्यांचा नियम असा आहे की, स्वर या संज्ञेस पात्र ठरणाऱ्या कोणत्याही दोन स्वरांत कमीतकमी एक श्रुती मोकळी (स्वरविरहित) हवी; या नियमाने पाहता सप्तकातील ऋषभ, गान्धार, धैवत, निषाद, म्हणजे शु. षड्ज ३ ऋषभ २ गांधार व शु. पंचम ३ धैवत २ निषाद या स्वरत्रयीत 'साधारण्य' होऊ शकत नाही. श्रुतींसह स्वरसप्तक मांडून पाहताना ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी यांत निषाद ४ षडज, गान्धार ४ मध्यम व मध्यम ४ पंचम. या चतुःश्रुतिक गाळ्यांतच स्वरसाधारण्य होऊ शकते, अन्य स्वरांत नाही. कारण ते अन्य स्वरांत केले, तर भरतमताप्रमाणे 'एकश्रुत्यन्तरितौ विवादिनौ वैरिणौ मिथो भवतः'. असे स्वर आपापसांत विवादी, वैरी होतात. भरतांचा हाच नियम पं. शार्ङ्गदेवही मानितात. भरत-शार्ङ्गदेवांचा हा नियम आधुनिक विज्ञानप्रयोगातही योग्य ठरतो. एका श्रुतीच्या ठराविक कंपनसंख्येशी तिच्या लगतच्या श्रुतीची कंपनसंख्या सख्य करीत नाही; एकमेकांच्या नादलहरी संघर्ष करितात. या क्रियेत नादांचे अस्तित्व कमजोर होते. म्हणन 'विवादिनौ वैरिणौ' हे सूत्र योग्य होय.

दोन्ही श्रुतींचा आवाज धड ऐकू येत नाही. म्हणून 'श्रुतिलाभो नास्ति' हेही सूत्र योग्यच आहे. तेव्हा षड्ज, मध्यम, पंचम हे स्वरसाधारण्यास योग्य होत; आणि या तीन स्वरांना प्राचीन आचार्य 'स्वरित' म्हणजे स्वतःहून निराळे स्वर निर्माण करणारे स्वर म्हणतात.

भरत-शार्ङ्गदेवांनी अन्तर-काकली या स्वरांचा अन्तर्भाव मूर्च्छनासिद्धीत केलेला आहे, तो अवरोही क्रमात व अल्पत्वाने. कारण प्राचीन गायनात शु. गान्धार-निषादांना जे महत्त्व दिले जाईल, तितके अन्तर-काकलींना दिले जात नसे; परंतु प्रचलित पद्धतीत अन्तर-काकली या दोन स्वरांना फार महत्त्व आहे.

जातिसाधारण

जातिसाधारणाविषयी पं. शार्ङ्गदेव म्हणतात –

जातिसाधारणे केचिद्रागानेव प्रचक्षते ।

हा त्यांचा अभिप्राय मनन करण्यासारखा आहे; कारण आमचे काही आधुनिक विद्वान, संगीताचे व शास्त्राचे भाष्यकार, प्राचीन मूर्च्छनापद्धतीतून उत्पन्न होणाऱ्या जाती, जातिसाधारण जाती (म्हणजेच प्रचलित थाट) हे थाटच नव्हेत, असे प्रतिपादन करितात.

वर्णालंकार

गानक्रियेत ज्यांना वर्ण म्हणावयाचे असे वर्ण चार – १. स्थायी, २. आरोही, ३. अवरोही, ४. संचारी. यांची लक्षणे – पुनःपुनः, राहून-राहून ज्या एकाच स्वराचा प्रयोग, उच्चार करितात तो स्थायी. आरोही, अवरोही यांचा अर्थ स्पष्ट आहे. स्थायी, आरोही व अवरोही यांच्या मिश्रणाने होणारा प्रयोग तो संचारी वर्ण होय.

स्थायी वर्णालंकार

आरंभी व शेवटी एकच (तोच) स्वर असल्यास तो स्थायी वर्णालंकार होय. असे अलंकार प्रसन्नादी, प्रसन्नान्त, प्रसन्नाद्यन्त, प्रसन्नमध्य, क्रमरेचित, प्रस्तार व प्रसाद म्हणावेत.

अलंकारप्रकारांत मूर्च्छनेचा आरंभक स्वर तो मन्द्र, व मन्द्राचा द्विगुण तो तार. मन्द्र म्हणजे प्रसन्न, मृदू. तार म्हणजे दीप्त.

अलंकारप्रकारांची उदाहरणे

यासाठी जी लिपी वापरली आहे ती – मन्द्र स्वराच्या माथ्यावर शून्य (°) व तार-च्या मथ्यावर उभी रेघ (').

                              ° ° ।
प्रसन्नादि = दोन मन्द्र, एक तार = सा- सा- सा

                              ° । °
प्रसन्नाद्यन्त = प्रसन्नादीच्या उलट = सा- सा- सा

                                  । ° ।
प्रसन्नमध्य = दोन तार, मध्ये एक मन्द्र = सा- सा- सा

क्रमरेचित = मूर्च्छनांचा पहिला स्वर प्रथम व शेवटी. दुसरा स्वर मध्ये ती पहिली कला; मध्ये तिसरा-चौथा स्वर ती दुसरी कला; अशा क्रमाला क्रमरेचित म्हणावे. उदा. – सा-रे-सा, सा-ग-म-सा, सा-प-ध-नी-सा.

जातिप्रकरण

शुद्ध जाती सात. त्यांची नावे अनुक्रमे स्वरनामांवरून : षाड्जी, आर्षभी, गान्धारी, मध्यमा, पंचमी, धैवती, नैषादी. शुद्ध जातीचे लक्षण – जिच्यात नामस्वर न्यास, अपन्यास, अंश आणि ग्रह होतो. न्यासस्वर तारस्थानी नसतो व पूर्ण जाती असते, तिला जाती म्हणावे. विकृत जाती – न्यास कायम असून जीत लक्षणे बदलतात, ती जाती विकृत मानावी. संपूर्णत्व, ग्रह, अंश, अपन्यास अशा चारांपैकी एकेक बदलल्याने चार भेद व दोनदोन बदलल्याने सहा भेद. याप्रमाणे षाड्जी जातीत पंधरा भेद होऊ शकतात, असे पंडित मानितात.

या पंधरा भेदांत आठ पूर्णताहीन, व बाकी सात भेद, त्यांची लक्षणे बदलता येतात. आर्षभी वगैरे औडुव जातीत षाड्जीपेक्षा आठ भेद अधिक, म्हणजे पंधरा अधिक आठ असे तेवीस भेद असू शकतात.

विकृत जातींच्या संयोगाने उत्पन्न होणाऱ्या आणखी अकरा जाती आहेत. त्या १. षड्जकैशिकी २. षड्जोदिच्यवा ३. षड्जमध्यमा ४. गान्धारोदिच्यवा ५. रक्तगान्धारी ६. कैशिकी ७. मध्यमोदिच्यवा ८. कार्मारवी ९. गान्धारपंचमी १०. आन्ध्री ११. नन्दयन्ती अशा आहेत.

जातीची उत्पत्ती व लक्षणे

षाड्जी जातीमध्ये निषाद व ऋषभ यांशिवाय पाच स्वर अंश होतात. निषाद लोपाने षाडव; संपूर्णावस्थेत निषाद क्वचित काकली होतो; षड्ज व गान्धार

यांची, त्याचप्रमाणे षड्ज-धैवतांची संगती; गान्धार अधिक; जेव्हा गान्धार वादी, तेव्हा निषादाचा लोप होत नसतो. राग – वराटी.

आर्षभीमध्ये निषाद, ऋषभ व धैवत अंश; निषादगान्धार यांची इतर स्वरांशी संगती; पंचमाचे लंघन; षड्जलोपाने षाडवत्व, षड्जपंचमलोपाने औडुवत्व; पंचमस्वराने सुरू होणारी मूर्च्छना; राग देशी व मधुकरी; आर्षभीत ऋषभ न्यास व अंशस्वर अपन्यास होतात.

गान्धारीमध्ये ऋषभधैवतांशिवाय पाच स्वर अंशन्यास व अंशाबरोबर येथून भिन्न स्वरांची संगती संभवते; धैवतापासून ऋषभापर्यंत आरोह; ऋषभलोपाने षाडव व ऋषभपंचमलोपाने औडुव; पंचम अंश केल्यास षाडवत्व नाही; मूर्च्छना धैवताची; गान्धारीत गान्धार न्यास व षड्जपंचम अपन्यास होतात. राग देशी व वेलावली.

मध्यमा जातीत गान्धारनिषादांव्यतिरिक्त पाच स्वर अंश; षड्ज-मध्यम अधिकतेने; गान्धार अल्प; गान्धारलोपाने षाडव व निषादगान्धारलोपाने औडुव; मूर्च्छना ऋषभाची; प्रैक्षण ध्रुवागानात विनियोग.

धैवती जातीत ऋषभ-धैवत अंश; आरोहात षड्जपंचम लंघ्य; पंचमलोपाने षाडव व षड्जपंचमलोपाने औडुव; मूर्च्छना ऋषभादी; गीत व विनियोग षाड्जी-प्रमाणे. या जातीत धैवत न्यास व ऋषभ, मध्यम व धैवत अपन्यास; राग कैशिकी, सिंहली, देशीचोक्ष.

नैषादी जातीत निषाद, गान्धार, ऋषभ हे अंश; अनंश स्वर हे अल्प होत; षड्जलोपाने षाडव; षड्ज-पंचमलोपाने औडुव; आरोहात षड्ज-पंचम वर्ज्य; विनियोग षाडजीप्रमाणे; मूर्च्छना गान्धाराची; नैषादीत निषाद न्यास व अंशस्वर अपन्यास; राग चोक्ष, साधारित, देशी, वेलावली.

षड्जकैशिकी जातीत षड्ज, गान्धार, पंचम हे स्वर अंश; ऋषभ अल्प; धैवत-निषाद किंचित अधिक; प्रावेशिकी ध्रुवात विनियोग; न्यास गान्धार; अपन्यास निषाद व पंचम; राग गान्धारपंचम, हिंदोलदेशी; वेलावली. षड्जकैशिकी षाड्जी व गान्धारी यांच्या संयोगाने होते.

षड्जोदिच्यवा षड्ज, मध्यम, निषाद धैवत यांची परस्परसंगती; मन्द-स्थानाचा गान्धार अधिक; तारस्थानाचा षड्ज, ऋषभ अधिक; ऋषभलोपाने षाडवत्व; ऋषभ-पंचमलोपाने औडुवत्व; ज्या वेळी धैवत अंश त्या वेळी षाडव होत नाही; विनियोग दुसऱ्या प्रैक्षणध्रुवात; मध्यम न्यास, षड्ज व धैवत अपन्यास; मूर्च्छना गान्धाराची.

षड्जमध्यमा या जातीत सात स्वर अंश; त्यांची परस्परसंगती; निषाद अल्प; परंतु गान्धार वा निषाद जेव्हा अंश होतो, तेव्हा निषाद अल्प नव्हे; निषादलोपाने षाडव व निषादगान्धारलोपाने औडुव; निषाद वा गान्धार अंश झाल्यास षाडव-औडुवत्व नाही; गीती षाड्जीप्रमाणे; मूर्च्छना मध्यमाची; षड्जमध्यम न्यास व सातही स्वर अपन्यास.

गान्धारोदिच्यवा या जातीत षड्ज-मध्यम स्वर अंश; ऋषभलोपाने षाडवत्व; पूर्णावस्थेत अंशस्वराव्यतिरिक्त बाकीचे स्वर अल्प; षाडवत्वात निषाद; गान्धार, पंचम, धैवत अल्प; संगती ऋषभ-धैवतांची; मूर्च्छना धैवताची; विनियोग ध्रुवागान चतुर्थ प्रेक्षण; या जातीत मध्यम न्यास व षड्ज-धैवत अपन्यास.

रक्तगान्धारी या जातीत ऋषभ-धैवतांशिवाय पाच स्वर अंश; संगती ऋषभाशिवाय षड्-गान्धारांची; ऋषभलोपाने षाडवत्व व ऋषभ-धैवतलोपाने औडुवत्व; निषाद-धैवत अधिक; षाडवत्वात पंचम अंश होत नाही; षड्ज, निषाद, मध्यम, पंचम यांपैकी कोणताही स्वर अंश असेल, तर औडुवत्व नाही; मूर्च्छना ऋषभाची; विनियोग ध्रुवागान तृतीय प्रेक्षण.

कैशिकी या जातीत ऋषभाशिवाय बाकी स्वर अंश; निषाद किंवा धैवत जेव्हा अंश, तेव्हा पंचम न्यास होतो; याशिवाय कोणतेही स्वर अंश तेव्हा गान्धार-निषाद न्यास होतात; इतर पंडित जेव्हा निषाद-धैवत हे अंश मानतात; तेव्हा ते निषाद-गान्धार-पंचम हे तिन्ही न्यास मानितात. ऋषभलोपाने षाडवत्व व ऋषभ-धैवतलोपाने औडुवत्व; ऋषभ अल्प व निषाद-पंचम अधिक; संगती परस्पर-अंशस्वरांची. पंचम व धैवत अनुक्रमे षाडवऔडुवांचा द्वेषी; मूर्च्छना गान्धाराची; विनियोग ध्रुवागान पाचवे प्रेक्षण; या जातीत गान्धार, पंचम, निषाद न्यास व ऋषभाशिवाय सहा अथवा सात स्वर अपन्यास.

मध्यमोदिच्यवा जातीत पंचम अंश होय; ही जाती सदैव पूर्ण असते; बाकी लक्षणे गान्धारोदिच्यवाप्रमाणे; मूर्च्छना मध्यमादी; विनियोग ध्रुवागान, चतुर्थ प्रेक्षण; न्यास मध्यम.

कार्मारवी जातीत निषाद, ऋषभ, धैवत अंश; अन्तरमार्गामुळे अनेक स्वर बहुलत्व पावतात; गान्धाराची सर्व अंशस्वरांशी संगती; त्यामुळे गान्धार प्रखरतेने जाणवतो; मूर्च्छना षड्जाची; विनियोग ध्रुवागान, पाचवे प्रेक्षण.

गान्धारपंचमी या जातीत पंचम अंश; मूर्च्छना गान्धाराची; काही पंडित या जातीत गान्धारी व पंचमी जातीची स्वरसंगती मानितात; विनियोग ध्रुवागान चतुर्थ प्रेक्षण.

आन्ध्री जातीत निषाद, ऋषभ, गान्धार, पंचम अंश होत; ऋषभ, गान्धार, निषाद, धैवत यांची संगती; अंशस्वरापासून न्यासस्वरापर्यंत आरोहण; षड्जलोपाने षाडवत्व; मूर्च्छना मध्यमादी.

नन्दयन्ती जातीत पंचम अंश व गान्धार ग्रह होतो; इतर कित्येक पंडित पंचम ग्रह मानितात; मन्द्रऋषभाचे अधिकत्व; षड्जलोपाने षाडवत्व; मूर्च्छना हृष्यका; विनियोग ध्रुवागान, प्रथम प्रेक्षण.

पं. शार्ङ्गदेव म्हणतात — राग जाणणारा जन्यरागांचे अंश जनकजातीमध्ये पाहू शकतो. या जाती ब्रह्माने वदलेल्या पदानुसार शंकरस्तुतीप्रीत्यर्थ उत्तम तऱ्हेने गाइल्या गेल्यास ब्रह्महत्या करणाऱ्या माणसासही पापमुक्त करू शकतात. ज्याप्रमाणे यजु:सामवेदांचा विपरीत प्रयोग होऊ शकत नाही, त्याप्रमाणे जातीसुद्धा विपरीत होऊ शकत नाहीत.

जाति कशा बनतात ?

षाडजी + मध्यमा = षड्जमध्यमा
षाडजी + गान्धारी = षड्जकैशिकी
गान्धारी + पंचमी = गान्धारपंचमी
गान्धारी + आर्षभी = आन्ध्री.
षाड्जी + गान्धारी + धैवती = षडजोदिच्यवा
नैषादी + पंचमी + आर्षभी = कार्मारवी
गान्धारी + पंचमी + आर्षभी = नन्दयन्ती
गान्धारी + धैवती + षाड्जी + मध्यमा = गान्धारादिच्यवा
गान्धारी + धैवती + मध्यमा + पंचमी = मध्यमोदिच्यवा
गान्धारी + नैषादी + मध्यमा + पंचमी = रक्तगान्धारी
षाड्जी + गान्धारी + मध्यमा + पंचमी + नैषादी = कैशिकी.

षड्जग्रामजाति – षाड्जी, षड्जकैशिकी, षड्जोदिच्यवा, षड्जमध्यमा, नैषादी, धैवती व आर्षभी. बाकीच्या मध्यमग्रामी होत.

संगीतरत्नाकर – रागविवेकाध्याय

ग्रामराग पाच गीतिरूपांच्या आश्रयाने पाच प्रकारचे. पाच गीती=शुद्धा, भिन्ना गौडी, वेसरा व साधारणी.

शुद्धा – गीती सरळ व मधुर स्वरांनी युक्त.

भिन्ना – गीती सूक्ष्म व वक्र स्वर आणि मधुर गमके यांनी युक्त.

गौडी – गीतीत मन्द्र, मध्य, तार या तीन स्थानांतील गमके ; उहाटीच्या (तार) ललित स्वरांनी युक्त.

सं. रत्नाकरातील रागविवेकाध्यायात ग्रामराग, उपराग, भाषा, विभाषांतर, भाषाविवेक, भाषाविभाषालक्षण ही प्रकरणे जिज्ञासूंनी अभ्यासावी.

यापुढे प्रकीर्णाध्याय, प्रबंधाध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय, नृत्याध्याय आहेत. पं. कल्लिनाथ व सिंहभूपाल यांच्या सं.रत्नाकर ग्रंथावर टीका आहेत; त्या अड्यार सेरीजमध्ये सात अध्यायांत प्रसिद्ध केलेल्या आहेत.

पं. निःशक शार्ङ्गदेव महाराष्ट्रीय

या पंडितांचा जन्म आणि आयुष्य महाराष्ट्रीय आचारविचारांत गेले, याबद्दल संदेह नाही. सं.रत्नाकरात पं.शार्ङ्गदेवांनी 'लक्ष्य'संगीताचा उल्लेख केला आहे. 'लक्ष्य' याचा अर्थ तत्कालीन देशी संगीत होय. याचा पुरावा ग्रंथकर्त्याने ठिकठिकाणी मराठी-प्राकृताचा वापर केला आहे, त्यात मिळतो. तेराव्या शतकात महाराष्ट्रामध्ये कोणत्या दर्जाचे संगीत होते व ते शास्त्रीय दृष्टीनेही कसे उच्च श्रेणीचे होते, हे पं.शार्ङ्गदेवांच्या ग्रंथावरून व गोपालनायकाच्या लौकिकावरून कळून येते. गोपालनायकाचे शास्त्रीय संगीतावरील प्रभुत्व आणि बुद्धिमत्ता दाक्षिणात्य पं. वेंकटमखींनीही नंतर मान्य केले आहे. गोपालनायकाचे गाणे आत्मसात करून अमीर खुसरोने ख्यालपद्धत शोधून काढिली. परंतु या ख्यालपद्धतीचा मागमूसही अमीर खुसरोनंतर पाचसहाशे वर्षे नव्हता. सं.रत्नाकर या ग्रंथाचा व त्याच्या कार्याचा प्रभाव दक्षिणेतही पडला होता. रागाची प्रमुख चार तत्त्वे, रागविस्तारासाठी आवश्यक असे आलाप, स्थाय, गीत व प्रबंध यांसंबंधी चर्चा सं.रत्नाकरात आहे, ती पं. वेंकटमखींनीही मान्य केली आहे. व्यंकटमखींचा ग्रंथ 'चतुर्दण्डि-प्रकाशिका'. या ग्रंथातील 'चतुर्दण्ड' म्हणजे वरील चार प्रमुख अंगे होत. उत्तर व दक्षिण असा भेद आज मानिला जातो; शिवमत व हनुमान्मत असा फरक केला जातो. परंतु सं.रत्नाकरकाली असा फरक नसावा. तेराव्या शतकातील काव्याचा व संगीतवाङमयाचा विचार करिता महाराष्ट्रात सं. रत्नाकराचा प्रभाव सातत्याने होता. संत नामदेव (इ. स. १२७०–१३५०), दामोदर पंडित (इ. स. १२५०) व गोपालनायक याच काळातील. संत नामदेवांची साठ-एक कवने राग-तालयुक्त आहेत. ती शीखांच्या गुरुग्रंथात उपलब्ध आहेत. दामोदरपंडितांनी नंतर महानुभावपंथ स्वीकारिला. या पंथात संगीतव्यवसायाला मनाई होती. परंतु दामोदरपंडितांना हा नियम लागू नव्हता. याचे कारण विद्वत्ता व कला यांवरील त्यांचे प्रभुत्व होय. सं.रत्नाकरात धवल नावाचा एक प्रबंधाचा प्रकार आहे. प्रबंध म्हटला म्हणजे शास्त्रीय नियम आलेच. अशा शास्त्रीय नियमांचे पालन

करून महानुभावपंथीय महदंबा या कवयित्रीने धवळे रचिले. महदंबाही मराठीची पहिली कवयित्री मानिली जाते.

नामदेव महाराजांनी ख्यालपद्धतीचा निषेध केलेला आहे. अमीर खुसरो नामदेवकालातील. हा जातीचा तुर्क, पण स्वतःला भारतीय मानी. याने भारतीय शास्त्रीय पद्धतीवर तुर्क-इराणी पद्धतीचे कलम करून जी पद्धत सुरू केली, ती ख्याल नसून कव्वाल (कवाली) असावी. ही पद्धत संत नामदेवांना अप्रिय होती. अर्थात महाराष्ट्र-भाषा-प्रबंधाला कव्वाल किंवा ख्याल नापसंत, हे उघड आहे.

देवगिरीच्या यादवांची अमदानी संगीताच्या आणि कला-वाङ्मयांच्या बाबतीत समृद्ध होती. इब्न सौद या अरब प्रवाशाच्या वर्णनात देवगिरी येथील तत्कालीन समाज, सुवर्णालंकार, रत्नांचे विपुल व्यापारी व संगीतकलाभिज्ञ —– यांत पुरुष-कलाकारांप्रमाणे स्त्री-कलाकारही—– असंख्य होते. असे आहे. त्यांची वस्ती शहराच्या एका विशिष्ट भागात असे. घरे, सुशोभित व सुंदर चीजवस्तूंनी समृद्ध. वस्तीत मध्यभागी प्रशस्त सभागृह. या सभागृहात दर गुरुवारी गायनवादनाच्या मैफली होत; आणि त्यांना राजेही हजर असत. यादीप्रमाणे कलाकारांची तेथे हजेरी लागे.

खिलजीच्या स्वारीमुळे हे सर्व वैभव लयाला गेले. परकीयांच्या सतत होणाऱ्या आक्रमणांमुळे व इ. स. १४६८–७५ या काळातील उग्र दुष्काळामुळे महाराष्ट्रातील संगीतकला संपुष्टात येऊन ती उत्तरेकडे वळली. उत्तरेकडे ती काशी येथे व दक्षिणेत विजयनगर व सोमेश्वर येथे गेली.

इ. स. १५५१–१६१६ या कालात महाराष्ट्रात दासोपंतांची पदे प्रसिद्धी पावली. या पदांची संख्या एक लाखावर भरते. ३६ रागांच्या नियमानुसार यांतील काही पदे आहेत. गौडी, मरू यांचा रागांच्या यादीत समावेश आहे. काही राग 'दक्षिणा शाळा' म्हणजे दाक्षिणात्य पद्धतीप्रमाणे आहेत. दासोपंतांनी धनाश्री रागातील चतरंगाची सरगम दिली आहे; ती प्रचलित धनाश्री लक्षणांशी मिळती-जुळती आहे. दासोपंतांच्या वेळी शास्त्रीय संगीताचे शुद्धस्वरी सप्तक प्राचीन 'मार्गी' संगीताचे होते, याचाही बोध होतो.

किताब-इ-नवरस

हा ग्रंथ विजापूरच्या दुसऱ्या इब्राहिम आदिलशहाचा यातील चिजा राग-तालयुक्त आहेत. यांत उर्दूचा दक्षिणी पेहेराव दिसून येतो. याचे कारण इब्राहिम आदिलशहा मराठी मुलुखात वाढला हे. मराठी भाषा तो उत्तम जाणीत असे व बरेचसे मराठी पंडित व राजकारणी मुत्सद्दी त्याच्या पदरी होते. इब्राहिम आदिलशहाचा काल इ. स. १५८०–१६२६. पं. कल्लिनाथ (सं.

रत्नाकराचे टीकाकार) म्हणतात, " कृष्णानदी ही कर्नाटकप्रांताची उत्तरसीमा व विजापूर कृष्णेच्या उत्तरेस," म्हणजे विजापूर हे शहर तत्कालीन महाराष्ट्रात होते, हे उघड होते. ' किताब-ई-नवरस ' यामध्ये ज्या एकोणीस रागांचे वर्णन आहे, ते सर्व राग उत्तरपद्धतीतले आहेत.

महाराष्ट्रात वारकरी संप्रदायाचा उदय याच कालातील. शास्त्री-पंडित हे शास्त्रीय संगीताचे भोक्ते. प्रतिष्ठित समाजात शास्त्रीय संगीताची आवड; तर बहुजन-समाजाचे संगीत साधे, दैनंदिन राहणीशी, प्रसंगांशी व व्यवहाराशी संबद्ध. गुलहौशींचे संगीत लावणी. परंतु भक्तिसंगीत सर्व थरांतील लोकांच्या आवडीचे. सच्च्या स्वरातील माधुर्य भक्तिसंगीतातही समाविष्ट असते आणि मोक्ष साधण्याचे भक्तिसंगीत हे सरळ व सोपे साधन या समजुतीने या पंथाला मोठी साथ दिली.

संत एकनाथाचा काल इ. सनाचे सोळावे शतक. एकनाथ भक्तिगीतांचे उत्कृष्ट प्रवर्तक. एकनाथांचा वाङ्मयीन प्रतिभाविलास, विनोद व स्वर-लय-तालांचे ज्ञान अप्रतिम होते, हे त्यांनी रचिलेल्या असंख्य गवळणी, गारुडे, भारुडे यांवरून कळून येते. हरिकीर्तनाने व हरिदाससंप्रदायाने संत एकनाथांना शिरोधार्य मानिले. एकनाथकाल ते पेशवेकाल यांत एकनाथसंप्रदायाचा ओघ अविरत होता.

हीच कथा संत तुकाराम महाराजांची. यांचे अभंग नावाप्रमाणे अजर व अमर आहेत. समर्थ रामदासस्वामीही तितकेच समर्थ. त्यांची पदे रागदारीत आहेत. दक्षिणेतील तंजावर प्रांतात समर्थ रामदासांना मान होता, तो तेथील मराठा राज-सत्तेमुळे. तंजावर ही भारतीय संगीताची व शिक्षणाची भूमी बनली. हरिकथा-संप्रदायाची एक शाखा तंजावरात स्थापन झाली, हा दक्षिणप्रांताला महाराष्ट्राने दिलेला बहुमोल नजराणा होय. दक्षिणी समाजानेही या नजराण्याचा स्वीकार करून ' कालक्षेप ' या नावाने संस्था सुरू केली. समर्थ रामदास व संत तुकाराम यांच्या पदांची, अभंगाची उजळणी येथे चालते.

कै. पं. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांनी शास्त्रीय संगीत महाराष्ट्रात प्रथम आणिले, असे विद्वान लोक मानितात, म्हणतात. पण हा अशा विद्वानांचा भ्रम म्हणावा लागतो. शास्त्रीय संगीत व संगीताचे शास्त्र म्हणजे काय, याचा पुरावा सं.रत्नाकर हा ग्रंथ. तोही महाराष्ट्रात रचिला गेला. पं. शार्ङ्गदेवा-नंतर ज्या राजकीय घडामोडी झाल्या, त्या वेळी शास्त्रीय संगीत नव्हते, असे म्हणता येणार नाही. पण अशा संगीताची जोपासना मात्र रोडावली खरी. महाराष्ट्रात नंतर लावण्या, पोवाडे बोकाळले, आणि उत्तरेत मुस्लिम कलाकार अभिजात भारतीय शास्त्रीय संगीताच्या शास्त्रीय ज्ञानाविना प्रसिद्धी पावले, यायोगे कला टिकविली गेली, हे सुदैव किंवा आपत्ती म्हणा. शास्त्रीय संगीत उत्तरप्रांतात. नंतर या संगीताची निर्यात महाराष्ट्रात (अलीकडेच) झाली, असा विद्वानांचा

त्यामुळे समज झाला. यातील सार हेच की, उत्तरेने जे महाराष्ट्रातून घेतले, तेच तिने महाराष्ट्राला परत दिले.

१७. अमीर खुसरो

हा इ. स. १२६६-मध्ये बल्बन घराण्यातील बल्बन दिल्लीपती झाला. अमीर खुसरोचा जन्म इ. स. १२५३-मधील. याचे वडील महंमद सैफुद्दीन हिंदुस्थानात आल्यानंतर अमीर खुसरोचा जन्म झाला. नंतर त्यांनी दिल्लीपती ग्यासुद्दीन बल्बन याच्या पदरी नोकरी धरिली. काही वर्षांनी बल्बन घराणे लोप पावून खिलजी घराणे दिल्लीच्या तक्तावर आले. अर्थात खुसरो खिलजीच्या पदरी राहिला.

पुण्याचे श्री. ल. द. जोशीकृत 'संगीतशास्त्र व कलावंतांचा इतिहास' (१९३५) या पुस्तकात अमीर खुसरोविषयी माहिती दिली आहे. तीत वरील माहिती मिळते; आणखी जी माहिती या पुस्तकात आहे ती अशी –"अल्लाउद्दीन खिलजीने इ. स. १२९४-मध्ये देवगिरीवर स्वारी केली, त्या वेळी अमीर खुसरोही बरोबर होता. खुसरो संगीतज्ञ, मुत्सद्दी, व शूर योद्धा. देवगिरीच्या यादवांच्या पदरी गोपालनायक नामे विद्वान गवयी होता. दिल्लीला परत जाताना खुसरोने गोपालनायकाला बरोबर नेले. त्याचे गाणे ऐकून व त्यात स्वतःची भर घालून त्याने भारतीय संगीतात अपूर्व क्रांती घडवून आणली. दक्षिणेतील शुद्ध स्वरसप्तकाऐवजी निराळ्या शुद्ध स्वरसप्तकाची योजना केली. तत्कालीन रागांपेक्षा अभिरुचीकडे लक्ष पुरवून नवरागनिर्मिती म्हणजेच ख्यालपद्धती रूढ केली. वाद्यांतही क्रांती करून वीणेऐवजी सतार या वाद्याची निर्मिती केली; पडदे चल केले. हल्ली जिला उत्तर हिंदुस्थानी अगर उत्तर-पद्धत म्हणतात, तिचा उत्पादक, प्रवर्तक, प्रस्थापक अमीर खुसरो होय."

कै. प्रा. ग. ह. रानडे यांचा ग्रंथ 'दि म्यूझिक इन् महाराष्ट्र' (१९६७, जुलै) या ग्रंथात प्रा. रानडे म्हणतात – "तेरावे शतक हे महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक इतिहासाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरते. संगीतरत्नाकर ग्रंथ याच कालातील. शिवाय गोपालनायक याच कालातील. अल्लाउद्दीन खिलजीची देवगिरीवर स्वारी, अमीर खुसरो, – शूर योद्धा, विद्वान, संगीतज्ञ – यानेच गोपालनायकाला दिल्लीस नेले". गोपालनायकाचे अद्वितीय शास्त्रीय गायन ऐकून व त्याचे मनन करून या संगीतावर कलम करण्याची खुसरोला बुद्धी सुचली आणि भारतीय शास्त्रीय संगीताची प्रतिमा डागळविणे किंवा नवनिर्मिती रुजविणे या उद्योगाला खुसरो लागला, व ख्यालाचा उत्पादक खुसरो ठरविला गेला.

खुसरोच्या नावावर आमच्या आधुनिक ग्रंथकारांनी आणखी संशोधने लादली आहेत, ती —

१. तंबोरा घेऊन गाण्याची प्रथा खुसरोची
२. तबला हे वाद्य व सतारीचा संशोधक, उत्पादक खुसरो.
३. ख्यालपद्धत हा खुसरोची निर्मिती.

या ग्रंथकारांत श्री. ल. द. जोशी, कै. प्रा. ग. ह. रानडे आणि इतर अनेक आहेत.

यादव घराणे, अल्लाउद्दिन खिलजी, गोपालनायक व अमीर खसरो यांचा मेळ बसतो काय?

यासाठी खालील मुद्द्यांचा विचार व्हावयाला हवा.

(१) यादव घराण्याचे संस्थापक भिल्लम, इ. स. ११८७.
(२) भिल्लमाचा नातू सिंहराज ऊर्फ सिंघणदेव, इ. स. १२१०–१२४७.
(३) सिंघणदेवाच्या पदरी पं. शार्ङ्गदेव, इ. स. ११७५–१२४७.
(४) अल्लाउद्दिन खिलजीचे घराणे, उदय इ. स. १२९६ अस्त, इ. स. १३२७.
(५) अमीर खुसरो, जन्म इ. स. १२५३.
(६) अमीर खुसरो शूर योद्धा, संगीतज्ञ, कवी खिलजीच्या पदरी, मृत्यू १३२७.
(७) खिलजीची देवगिरीवर रामदेवरायावर स्वारी, इ. स. १२९६-मध्ये.
(८) खिलजीची देवगिरीवर शंकररायावर पुन्हा स्वारी, इ. स. १३१२-मध्ये.
(९) राजे रामदेवरायांच्या पदरी गोपालनायक.
(१०) ख्यालपद्धत, तंबोरा घेऊन गाण्याची प्रथा, वीणेचे रूपांतर सतारीत करणारा, सतारीचा उत्पादक व तबला वाद्याचा उत्पादक अमीर खुसरो.

हिंदुस्थानावरील परकीयांच्या स्वाऱ्या, विविध राजघराण्यांचा उदय, कारभार, आक्रमणे यांचा इतिहास पाहता अमीर खुसरो खिलजीच्या पदरी एक शूर योद्धा होता, असा इतिहासात उल्लेख नाही. मलिक काफूरचा उल्लेख व त्याची कर्तबगारी यांचा उल्लेख इतिहास करितो.

ख्यालगायकीचा आद्य उत्पादक अमीर खुसरो मानिल्यास आणि हिंदुस्थानाची प्राचीन परंपरागत गायकी नामशेष झाली, असे मानिल्यास तेराव्यापासून एकोणिसाव्या शतकाच्या कालात ख्यालपद्धती कुठेच नव्हती हे कसे ? यासंबंधी माहिती मिळते ती वाजिदअलीच्या भाषेत – "खुसरोने हिंदुस्थानाचे परंपरागत संगीत, शास्त्र आणि वाद्ये यांचा नाश केला," अशी.

सतार वाद्याचा जन्म

सतार हे वाद्य खुसरोने निर्माण केले, हे सत्य आहे. पण हा खुसरो म्हणजे तेराव्या शतकातील अमीर खुसरो नव्हे. अकबर बादशहाचा काल इ. स. १५५६–१६०५. तानसेन हा अकबराचा दरबारगायक. याच कालातील वृद्ध रजपूत राजा सोमनाथ हा वीणावादनात निष्णात होता. अकबर बादशहाने सोमनाथाला विनंती केली की, वादन ऐकावयाचे आहे. पण ती सफल झाली नाही. ' म्लेच्छापुढे वीणावादन नाही, फक्त ईश्वरभक्तीसाठीच वीणावादन,' असा सोमनाथाने जवाब दिला. राजा सोमनाथाचा पुत्र मिश्रीसिंहही पित्याप्रमाणे वीणावादनात निष्णात होता. तानसेनाला याने मैफलीचे आव्हान दिले व तानसेनाला हार खावी लागली. मिश्रीसिंहाने मैफलीपूर्वी तानसेनला काही अटी घातल्या होत्या. त्यांपैकी तानसेन हरल्यास त्याने आपली बेटी मिश्रीसिंहास द्यावी, ही एक होती. या अटीनुसार मिश्रीसिंहाने तानसेनाची कन्या आनिस खातून हिच्याशी विवाह केला. मिश्रीसिंह नंतर मुसलमान झाला व नौबादितखाँ ऊर्फ नौबतखाँ म्हणून ओळखिला जाऊ लागला.

दिल्लीचा बादशहा मुहंमदशहा ' रंगीले ' याचे गायनशिक्षक खानबहादूर न्यामतखान. या न्यामतखानाचा भाऊ फकीर खुसरो होय. आणि सतार वाद्याचा जनकही हाच. वागविण्यास व वाजविण्यास सोपी म्हणून रुद्रवीणेचे परिवर्तन करून फकीर खुसरोने सतार निर्माण केली. सुफिआनापंथीय भक्तिगीते गाऊन, सतारीवर ती तो वाजवून उमटवीत असे. ' सतार ' या शब्दाचा अरबी भाषेतील अर्थ ' ईश्वर ', ' अल्ला ' असा आहे.

फकीर खुसरोचा भाऊ खानबहादूर न्यामतखान हाच सुप्रसिद्ध शहा ' सदारंग ' होय.

सतार हे वाद्य अमीरखुसरोचे मानिले, तर प्रश्न असा येतो की, अकबराच्या ' ऐने-अकबरी ' त या वाद्याचा उल्लेख का नाही ?

खुसरोच्या बोलबाल्यात ' खुसरो ' म्हणजे ' अमीर खुसरो '; दुसरा खुसरो कोणी झालाच नाही, हा जो समज आहे, तो चुकीचा आहे. अमीर व फकीर खुसरो यांमध्ये सुमारे ५०० वर्षांचे अंतर आहे; आणि तेराव्या शतकातील ' अमीर ' सुमारे ५०० वर्षे जगून ' फकीर ' झाला, असेही शक्य नाही !

१८. शृंगारहार

हा ग्रंथ महाराणा हमीर यांचा. यांचा काळ अल्लाउद्दिन खिलजीचा काळ होय. खिलजीने गुजरात, राजपुताना व माळवा हे प्रांत काबीज केले. इ. स. १३०४-

मध्ये खिलजीने चितोड जिंकिले. परंतु महाराणा हमीरने इ. स. १३१३-मध्ये ते पुन्हा जिंकून घेतले. हमीर राणा विद्यासंपन्न, बुद्धिमान आणि कुशल संगीतज्ञ होते.

शृंगारहार ग्रंथात हमीरांनी अर्जुन, याष्टिक, रावण, दुर्गाशक्ती, अनिल, कोहल, कम्बल, जैत्रसिंह, रुद्रट, भोज, विक्रम, जगदेव, केशिदेव, सिंहण, गणपती, जयसिंह यांचा उल्लेख केला आहे. ब्रह्ममताचा गान्धर्वामृतसागर यामधील विवरणाचाही आधार घेतला आहे. अमरुशतक, उत्तररामचरित, नागानंद, शाकुंतल इत्यादींसंबंधी चर्चा यात आली आहे. जातिरागांची उत्पत्ती सामवेदकालीच झाली, असे हमीर मानितात. प्राचीन राग, याष्टिकाचे वीस राग (भाषाराग), जनकरागांची माहिती, नकुल, किन्नरी, आलापिनी वगैरे वीणांसंबंधी माहिती हीही या ग्रंथात आहे.

१९. रसतत्त्वसमुच्चय

हा ग्रंथ अलकराज यांचा. महाराणा हमीरचे हे पुत्र. रसतत्त्व या ग्रंथात पाच अध्याय आहेत. यांतील पहिल्या चार संगीतविषयक व राहिलेल्या अध्यायांत साहित्यविषयक चर्चा आहे.

२०. संगीतसमयसार

हा ग्रंथ पार्श्वदेवाचा. काल इ. स. १३००. पार्श्वदेव जैनसंप्रदायी. ग्रंथातील विषय वेदमूलक संगीत व देशी गीतविवेचन. सिंहभूपालांनी आपल्या रत्नाकर टीकेत पार्श्वदेवांचा आधार घेतला आहे. गायन म्हणजे मार्गसंगीत असे पार्श्वदेवांचे मत. श्रुती सहासष्ट आहेत, असे ग्रंथकार म्हणतात. (हे म्हणणे अयोग्य नाही. कारण एका सप्तकात बावीस श्रुती मानिल्यास मन्द्र-मध्य-तार मिळून तीन सप्तकांत २२ × ३ = ६६ श्रुती होतात.)

२१. अभिनयभूषण

हा ग्रंथ शृंगारशेखरांचा. काल इ. स. १३३०. भरतपद्धतीहून निराळी अभिनयपद्धत या ग्रंथात दिली आहे. शुक्राचार्य, स्कंद, बृहस्पती, दुर्वास, अर्जुन, भरतार्णव, नंदिकेश्वर, याज्ञवल्क्य यांतील उद्धरणे. नक्षत्रे, राशी इत्यादींनी ज्योतिषशास्त्राशी ग्रंथकाराने संगीताचा संबंध जोडला आहे. शृंगारशेखर हे वारंगळचे तेलंगी ब्राह्मण.

२२. संगीतसार

या ग्रंथाचा कर्ता विद्यारण्य. काल इ. स. १३३६. या कालातील इतिहास पाहणे आवश्यक आहे. म्हणजे त्यायोगे विद्यारण्य कोण, याचा बोध होईल. तेराव्या

शतकाच्या अखेरीस मुसलमान लोक दक्षिण प्रदेशात उतरू लागले. त्यांनी राज्यें नष्ट केली. हिंदूंची कत्तल केली व त्यांच्या मंदिराचा विध्वंस केला. यामुळे लोक हवालदिल झाले व त्यांनी एकजुटीने बचावाचा चंग बांधिला. या एकात्म राष्ट्रीय तेजातून विजयनगरच्या राज्याची स्थापना झाली. देश व धर्म यांबद्दलच्या अतीव प्रेमाने जे पुढारी भारावले गेले, त्यांत हरिहर व बुक्क हे दोघे बंधू होते. या दोन बंधूंचे गुरू विद्यारण्य (माधवाचार्य) होत. त्यांच्याच प्रेरणेने प्रथम अनागुंदीस व नंतर विजयनगर येथे हरिहर व बुक्क यांनी स्वतंत्र राज्याची स्थापना केली.

विद्यारण्य फार विद्वान होते. अनेक शास्त्रांचे ते जाणकार व प्रकांडपंडित होते. तत्कालीन राग व त्यांचे पंधरा मेळांत वर्गीकरण. हिज्जाजी मेल हिजाज-रागदर्शक असून विद्यारण्यांनी इराणी संगीताचाही अभ्यास केला होता, हे दिसून येते. मेल हा शब्दप्रयोग प्रथम विद्यारण्यांचाच होय. विद्यारण्याचा ग्रंथ 'संगीत-सार' उपलब्ध नाही. परंतु पं. रघुनाथांनी या ग्रंथाचा आधार घेतला आहे.

२३. विश्वप्रदीप

भुवनानंद ऊर्फ कविकण्ठाभरण यांचा हा ग्रंथ. काल इ. स. १३५०. हे मिथिल-बंगालचे भुवनानंद होत. या ग्रंथात नाद, राग, ताल, प्रकीर्ण इ. वर्णन २६०० श्लोकांत आहे.

२४. संगीतमुक्तावली

ग्रंथकर्ता देवेन्द्रभट्ट. रुद्राचार्यांचे शिष्य. मुक्तावलीत पं. शार्ङ्गदेवांच्या कार्याचा आधार आहे; नृत्याचा विचार आहे. महाराष्ट्र, आन्ध्र, कर्नाटक या पद्धतींची चर्चा. काल इ. स. १३५०.

२५. शंभुराजीय

कर्ते शंभुराजे. काल इ. स. १३७५.

२६. संगीतशिरोमणि

कर्ते मदनपाल. तेलंगीय राजकुमार. 'आनंदसंजीवनी' व कुंभकर्णकृत 'नृत्य-रत्नकोश' यांवर टीका. तालाध्यायात १३० ताल व प्रस्तार; राग-प्रबंधांची चर्चा. ग्रंथ अपूर्ण आहे.

२७. संगीतदीपिका व संगीतचन्द्रिका

ग्रंथकार भट्टमाधव. काल इ. स. १४००. वाराणसीचे निवासी.

२८. संगीतचन्द्र

हा ग्रंथ विप्रदास यांचा. ग्रंथाचा नृत्यभागच उपलब्ध आहे. काल इ. स. १४००.

२९. संगीतचिन्तामणी

रेड्डी-वंशीय ग्रंथकार. वाद्य, नृत्य यांची चर्चा. सहा हजार श्लोक. काल इ. स. १४००.

३०. भरतमती

ग्रंथकार सिंगवाचार्य. नाटचशास्त्रचर्चा.

३१. रसार्णवसुधाकर, संगीतसुधाकर व संगीतसमयसार या ग्रंथांचे कर्ते सिंहभूपाल

संगीतरत्नाकर या ग्रंथावरील सिंहभूपाल हे प्रथम टीकाकार. सिंहभूपालमते भरताचे नाटचशास्त्रकार्य अपुरे आहे. ते पं. शार्ङ्गदेवांनी संगीतरत्नाकरद्वारे पूर्ण केले. सिंहभूपालांची संगीतरत्नाकरावरील टीका महत्त्वाची व सुबोध आहे दत्तिलांच्या कार्याचीही सिंहभूपालांनी छाननी केली आहे. काल इ. स. १४००.

३२. संगीतशिरोमणी

या ग्रंथाचे कर्ते इब्राहिम शर्की. काल इ. स. १४२९. जौनपूर हे काशीच्या उत्तरेस ५० मैलांवर आहे. गोमतीच्या तीरावर वसलेले हे मुसलमानी शहर आहे. फिरोज तुघलुकाने हे वसविले. फिरोज तुघलुकाचा आश्रित ख्वाजा जहान इ. स. १३९४ साली जौनपूरचा सुभेदार झाला. या सुभेदाराचा किताब 'मलिक-उस-शर्की.' तैमूरलंगाच्या स्वारीनंतर हा सुभेदार स्वतंत्र झाला. हाच शर्की घराण्याचा संस्थापक होय. या घराण्यातील इब्राहीम शर्की इ. स. १४०२-मध्ये जौनपूरचा सुलतान झाला. उत्तम राज्यव्यवस्था करून, आणि पंडितांना संरक्षण देऊन कला-कौशल्यांकडेही त्याने जातीने लक्ष पुरविले. शिहाउद्दिन मलिक-उल-उलेमा हा प्रख्यात पंडित इब्राहिम शर्कीच्या पदरी होता. या पंडिताची अबुल फज्लने फार स्तुती केली आहे. इब्राहिम शर्कीचा अंतकाल इ. स. १४३६.

संगीतशिरोमणी या ग्रंथात संगीतसागर, रागार्णव, संगीतदीपिका, संगीत-चूडामणी, वादिमत्तगजांकुश, संगीतरत्नाकर, संगीतदर्पण, तालार्णव, संगीत-रत्नावली, संगीतमुद्रा, संगीतोपनिषत्सार, मुक्तावली, संगीतसारकलिका संगीत-

विनोद, आनन्द-संजीवनी, नृत्यरत्नावली इत्यादी ग्रंथांतील सार आहे. या ग्रंथाचे प्रथम व चतुर्थ भागच उपलब्ध आहेत.

३३. संगीतराज, रसिकप्रिय व संगीतमीमांसा

हे तीन ग्रंथ महाराणा कुंभ यांचे. हे मेवाडचे कुंभराणा. काल इ. स. १४४०.

३४. संगीतमुक्तावली

या ग्रंथाचे कर्ते पं. देवणभट्ट. काल इ. स. १४५०.

३५. संगीतरत्नाकर-टीका

या टीकाग्रंथाचे कर्ते पं. चतुर कल्लिनाथ होत. यांचा काल इ. स. १४४६–१४६५ असा देण्यात येतो. थोडा इतिहास पाहता दिसते की, कृष्णदेवराय इ. स. १५०९-मध्ये विजयनगरच्या गादीवर आले. हरिहर व बुक्कराय यांच्या नंतर दुसरे देवराय गादीवर आले (१४१९–१४४४). चतुर कल्लिनाथ उत्तम संगीतज्ञ होते. ते दुसऱ्या देवरायांच्या पदरी असावेत. कृष्णदेवरायांचा काल इ. स. १५०९. हे स्वत: सुसंस्कृत विद्वान. 'मदालसाचरित्र', 'जांबुवतीकल्याणम्', 'सकलकथासारसंग्रह' हे ग्रंथ कृष्णदेवरायांचे होत. पं. कल्लिनाथांच्या टीकाकार्यामुळे पं. शार्ङ्गदेवांचा संगीतरत्नाकर समजण्यास सोपा झाला आहे. संगीतावरील टीकाग्रंथाशिवाय पं. कल्लिनाथांचा आणखी ग्रंथ असावा, असा तर्क आहे. पण असा ग्रंथ अद्यापि उपलब्ध झालेला नाही.

३६. संगीतसार

कर्ते हरिनायक. काल इ. स. १५००; किंवा त्यापूर्वी.

३७. आनन्दसंजीवनी

कर्ते मदनपालदेव. काल इ. स. १५२८.

३८. राग-माला

या ग्रंथाचे रचियते क्षेमकर्ण होत. काल इ. स. १५७०.

३९. स्वरमेलकलानिधि

हा ग्रंथ पं. रामामात्यांचा. हे विजयनगरचे रहिवासी. काल इ. स. १५३०. कृष्णदेवरायांनंतर त्यांचे चुलतभाऊ अच्युतराय गादीवर आले (इ. स. १५३०

–१५४२). हेही कलांचे भोक्ते होते. परंतु दुर्बल व दुर्गुणी असल्यामुळे त्यांचा प्रधान (अमात्य) तिम्मराज राज्य बळकावून बसला. याच वेळेस दक्षिणेत वैष्णवपंथाचा फार प्रचार झाला. प्रख्यात पुरंदरदास हे अच्युतरायांच्या आश्रयाला होते. अमात्यांच्या पुत्रावर म्हणजे पं. रामामात्यांवर अच्युतरायांची विशेष मर्जी होती. रामामात्यांच्या स्वरमेलकलानिधीत पाच प्रकरणे आहेत. ती अशी —

१. उपोद्घात, २. स्वर, ३ वीणा, ४. मेल, ५. राग.

रामामात्यांचे शुद्ध स्वर –

क्रमशः – षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत, निषाद; हे सात शुद्ध.

विकृत स्वरही सात

१. च्युतषड्जनिषाद, २. च्युतमध्यमगान्धार, ३. च्युतपंचममध्यम, ४. साधारणगान्धार, ५. कैशिकनिषाद, ६. काकलीनिषाद, ७. अन्तरगान्धार.

स्वरांचे नवे नामकरण

सप्तकातील सात शुद्ध स्वर व त्यांतील श्रुत्यंतरे स्पष्ट आहेत. यांतील शुद्ध गान्धार व मध्यम यांतील अंतर चार श्रुतींचे होय. शुद्ध षड्जापासून शुद्ध ऋषभ तीन श्रुती; शुद्ध ऋषभापासून शुद्ध गान्धार दोन श्रुती; आणि शुद्ध गान्धारापासून शुद्ध मध्यम चार श्रुती. यांत साधारण व अन्तर या गान्धारांचा समावेश होतो. उदा. सा ३ रे २ ग ४ म = सा ३ रे २ ग १ साधारण ग १ अन्तर ग २ शु. म. या रचनेत सा ते शु. गान्धार या दोन स्वरांत पाच श्रुतींचे अंतर आहे. या पाच श्रुतींवरील शु. गान्धारालाच पं. रामामात्यांनी पंचश्रुतिक ऋषभ व त्यापुढील साधारणगान्धाराला षट्श्रुतिक ऋषभ म्हटले आहे. त्याचप्रमाणे प ३ ध २ नी ४ सा = प ३ ध २ नी १ कैशिक नी यांतील प ३ ध २ नी यांतील शु. प ३ ध २ नी यांतील प ५ नी यालाच पंचश्रुतिक धैवत व कैशिकनिषादाला षट्श्रुतिक धैवत म्हटले आहे. ही नवी नामप्रथा पं. रामामात्यांची आहे. प्रचलित दाक्षिणात्य पद्धतीत ही प्रथा दृष्टीस पडते, हे विशेष आहे. [यासंबंधीचे पं. रामामात्यांचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ३३] पं. रामामात्य म्हणतात, या स्वरांचा रागमेलन व राग यांत उपयोग केला जातो. असे हे चौदा स्वर पर्यायाने तिन्ही स्थानांत वापरले जातात. तरी प्रत्येक मेलात सातांपेक्षा अधिक स्वर नसतात.

पंचश्रुतिक, षट्श्रुतिक ही नामाभिधाने पं. रामामात्यांची होत. यात चूक काही नाही. आणि याच रितीने श्रुत्यंतरे मिळवीत गेल्यास पुढील स्वर अष्ट, दश,

द्वादश वगैरेही होऊ शकतील; परंतु याला शास्त्रार्थ राहू शकत नाही. हीच बाब रामामात्यांच्या च्युतषड्जनिषाद, च्युतमध्यमगान्धार, च्युतपंचममध्यम इत्यादीं-बद्दल आहे.

पं. रामामात्यांचे सात शुद्ध व सात विकृत

केवळ लक्षणाच्या दृष्टीने विचार केला, तर विकृत स्वर बरोबर बारा होतील. परंतु ज्यांच्या जागा शुद्ध स्वरांच्याहून ध्वनीने भिन्न होतात, तेच खरे विकृत. या दृष्टीने विकृत स्वर सातच होतात.

[वरीलसंबंधी भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ३४.]

पं. शार्ङ्गदेवांनी सात शुद्ध व बारा विकृत दर्शवून शेवटी सात + पाच, = १२ स्वर मानिले. पं. रामामात्य सात + सात = १४ मानितात.

रागमेल-थाटप्रकरण

पं. रामामात्यांनी वीस जनक मेल (थाट) मानिले आहेत : १. मुखारी (या मेलात सातही स्वर शुद्ध. पं. शार्ङ्गदेवांचा शुद्धस्वरमेल व मुखारी एकच), २. मालवगौळ, ३. श्री, ४. सारंगनाट, ५. हिंदोल, ६. शुद्ध रामक्रिया, ७. नादरामक्रिया, ८. शुद्धवराळी, ९. रीतिगौळ, १०. वसंतभैरवी, ११. केदारगौळ, १२. हेजुज्जी, १३. सामवराळी, १४. देशाक्षी, १५. कन्नडगौळ, १६. रेवगुप्ती, १७. सामंत, १८. कांबोजी, १९. आहरी, २०. शुद्ध नाट.

(१) **मुखारी** – सातही स्वर शुद्ध.

(२) **मालवगौळ** – सा रे म प ध हे शुद्ध, व च्युतमध्यम-गान्धार, च्युतषड्ज-निषाद हे स्वर. या थाटातून (जनक-थाटातून) उत्पन्न होणारे राग :

१. मालवगौळ, २. ललिता, ३. बहुली, ४. सौराष्ट्र, ५. गुर्जरी, ६. मेचबौळी, ७. फलमंजरी, ८. गुंडक्रिया, ९. सिंधुरामक्री, १०. छायागौळ, ११. कुरंजी, १२. कन्नडबंगाल, १३. मंगलकौशिक, १४. मलहरि.

(३) **श्रीराग** – या मेलात शुद्धषड्ज, पंचश्रुतिक ऋषभ, साधारणगान्धार, शुद्ध मध्यम, पंचम, पंचश्रुतिक धैवत, कैशिकनिषाद. या थाटातून उत्पन्न होणारे राग –

१. श्री, २. भैरवी, ३. गौळी (गौडी), ४ धन्यासी (धनाश्री), ५ शुद्धभैरवी, ६. वेलावली, ७. मालवश्री, ८. शंकराभरण, ९. आन्दोली (आन्धाली), १०. देवगान्धारी, ११. मध्यमादी.

(४) **सारंगनाट** – या थाटात शुद्ध षड्ज, पंचश्रुतिक ऋषभ, च्युतमध्यम-गान्धार, शुद्धमध्यम, पंचम, पंचश्रुतिक धैवत, च्युतषड्जनिषाद. या थाटातून उत्पन्न होणारे राग –

१. सारंगनाट, २. सावेरी, ३. सारंगभैरवी, ४. नटनारायणी, ५. शुद्धवसंत, ६. पूर्वगौळ, ७. कुंतलवराळी, ८. भिन्नषड्ज, ९. नारायणी.

(५) **हिंदोल** – या थाटात जे श्रीरागमेलाचे लक्षण, तेच. हिंदोलमेलात शुद्धधैवत, तर श्रीरागमेलात पंचश्रुतिक धैवत आहे. या थाटातून उत्पन्न होणारे राग –

१. हिंदोल, २. मार्गहिंदोल, ३ भूपाल व इतर.

(६) **शुद्धरामक्रिया** – यात सा रे प ध शुद्ध, व च्युतपंचम, मध्यम, च्युत-मध्यमगान्धार, च्युतषड्जनिषाद. यातून उत्पन्न होणारे राग –

१. शुद्धरामक्रिया, २. बौळी, ३. आर्द्रदेशी, ४. दीपक इत्यादी.

(७) **देशाक्षी** – यात षड्ज, मध्यम, पंचम शुद्ध; षट्श्रुतिक ऋषभ, पंचश्रुतिक धैवत, च्युतषड्जनिषाद व च्युतमध्यमगान्धार. उत्पन्न होणारा राग देशाक्षी.

(८) **कन्नडगौळ** – देशाक्षी व कन्नडगौळ यांतील फरक : कन्नडगौळात कैशिक निषाद व देशाक्षीत च्युतषड्जनिषाद लागतो. यातून निघणारे राग –

१. कन्नडगौळ, २. घण्टारव, ३. शुद्धबंगाल, ४. छायानट, ५. तुरुष्कतोडी, ६. नागध्वनी, ७. देवक्रिया.

(९) **शुद्ध नाट** – यात षड्ज, मध्यम, पंचम शुद्ध; षट्श्रुतिक ऋषभ, च्युत मध्यमगान्धार, च्युतषड्जनिषाद. यातून राग शुद्धनाट.

(१०) **आहरी** – यात षड्ज, मध्यम, पंचम, धैवत, शुद्ध; पंचश्रुतिक ऋषभ, साधारणगान्धार, च्युतषड्जनिषाद. यातून उत्पन्न होणारा राग–

आहरी.

(११) **नादरामक्रिया** – यात षड्ज, ऋषभ, मध्यम, पंचम, धैवत शुद्ध; साधारणगान्धार, च्युतषड्जनिषाद. यातून उत्पन्न होणारा राग–

नादरामक्रिया.

(१२) **शुद्धवराळी** – यात षड्ज, ऋषभ, गान्धार, पंचम, धैवत शुद्ध; च्युत-मध्यमपंचम, च्युतषड्जनिषाद. यातून उत्पन्न होणारे राग –

शुद्धवराळी व काही देशी राग.

(१३) **रीतिगौळ** – यात षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम शुद्ध; पंचश्रुतिक धैवत व कैशिकनिषाद. यातून उत्पन्न होणारा राग –

रीतिगौळ.

(१४) **वसंतभैरवी** – यात षड्ज, ऋषभ, मध्यम, पंचम, धैवत शुद्ध; च्युतमध्यमगान्धार, कैशिकनिषाद. यातून उत्पन्न होणारे राग –

वसंतभैरवी, सोम.

(१५) **केदारगौळ** – यात षड्ज, मध्यम, पंचम शुद्ध; पंचश्रुतिक ऋषभ, पंचश्रुतिक धैवत, च्युतमध्यमगान्धार, च्युतषड्जनिषाद. यातून राग –

केदारगौळ, नारायणीगौळ.

वरील पंधरा मेलांत काकल्यंतरस्वरांचा अंतर्भाव नाही. हे दोन स्वर ज्यात आहेत असे मेल –

(१६) **हेजुज्जी** – यात षड्ज, ऋषभ, मध्यम, पंचम, धैवत शुद्ध; अंतर व काकली. यातून उत्पन्न होणारा राग –

हेजुज्जी.

याविषयी रामामात्य म्हणतात – ' मार्गसंगीतज्ञ शार्ङ्गदेवांचा हेजुज्जी मेल हाच आहे '.

पण याला शार्ङ्गदेवांच्या संगीतरत्नाकरात आधार नाही.

(१७) **सामवराळी** – यात षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत शुद्ध; व काकलीनिषाद.

यातून सामवराळी राग उत्पन्न होतो.

(१८) **रेवगुप्ती** – यात षड्ज, ऋषभ, मध्यम, पंचम, धैवत, निषाद शुद्ध; व अन्तरगान्धार.

यातून राग रेवगुप्ती व संगीतरत्नाकरातील काही राग उत्पन्न होतात. (संगीतरत्नाकरात रेवगुप्ती राग षड्जग्रामाचा आहे. त्यात ऋषभ ग्रह-अंश असून मध्यम न्यास आहे. प्रसन्नाद्यन्त अलंकार; दैवत पार्वतीपती; रस वीर, रौद्र, व अद्भुत.)

(१९) **सामन्त** – यात षड्ज, मध्यम, पंचम शुद्ध; ऋषभ, धैवत षट्श्रुतिक; अन्तरकाकलींचा समावेश. यातून राग —

सामवराळी वगैरे.

(२०) **कांबोजी** – यात षड्ज, मध्यम, पंचम शुद्ध; अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद यांनी युक्त.

यातून राग कांबोजी.

वरील वीस मेलांतून उत्पन्न होणाऱ्या रागांचे उत्तम, मध्यम व अधम असे तीन वर्ग केलेले आहेत. उत्तम वर्गातील वीस राग हे संकीर्ण नसून गीतप्रबंध, आणि आलाप यांनी युक्त आहेत.

उत्तमराग

१ मुखारी, २ शुद्धनाट, ३ मालव, ४ शुद्धवराळी, ५ गुर्जरी, ६ ललित, ७ शुद्ध रामक्रिया, ८ शुद्ध वसंत, ९ भैरवी, १० हिंदोल, ११ श्रीराग, १२ कन्नडगोळ, १३ सामंत, १४ देशाक्षी, १५ धन्यासी, १६ बौळी, १७ आहरी, १८ मल्लारी, १९ मालश्री, २० सारंगनाट.

मध्यमराग

१ केदारगौळ, २ कांबोजी, ३ बंगाल (कन्नडबंगाल), ४ वेलावली, ५ मध्यमादी, ६ नारायणी, ७ रीतिगौळ, ८ नादरामक्रिया, ९ पाडी (पहाडी), १० भूपाली, ११ रेवगुप्ती, १२ गुंडक्रिया, १३ हेजुज्जी, १४ वसंतभैरव, १५ सामवराळी.

अधमराग

१ सौराष्ट्र, मेचबौळी, ३ छायागौळ, ४ कुरंजी, ५ सिंधुरामक्रिया, ६ गौडी, ७ देशी, ८ मंगलकौशिक, ९ पूर्वगौड, १० सोम, ११ आन्धाली, १२ फलमंजरी, १३ शंकराभरण, १४ देवगान्धारी, १५ दीपक, १६ नट-नारायणी १७ शुद्धभैरवी, २८ भिन्नषड्ज, १९ कुन्तलवराळी, २० सारंग-भैरवी, २१ शुद्धबंगाल, २२ नागध्वनी, २३ घण्टारव, २४ मार्गहिंदोल, २५ छायानाटी, २६ देवक्रिया, २७ नारायणी, २८ गौळ, २९ तोडी, ३० वराळी, ३१ तुरुष्क तोडी, ३२ सावेरी, ३३ आर्द्रदेशी.

पं. रामामात्यांच्या स्वरमेलकलानिधी ग्रंथातील सारांश वरील-प्रमाणे आहे.

शुद्ध व विकृत स्वर व नवी स्वरनामे यांचा तक्ता पुढे दिला आहे. त्यावरून इतरांचे व पं. रामामात्यांचे स्वर व श्रुती यांचा बोध होईल.

पं. रामामात्य – श्रुति-स्वर-स्वरनामे यांचा नकाशा क्र. ९

श्रुति क्र.	श्रुतिनावे	शुद्ध स्वर	विकृतस्वरनामे
मेरू०	क्षोभिणी	शु. निषाद	पंचश्रुतिक धैवत
१	तीव्रा		कैशिकनिषाद = षट्श्रुतिक धैवत
२	कुमुद्वती		काकलीनिषाद
३	मंदा		च्युतषड्जनिषाद
४	छंदोवती	शु. षड्ज	
५	दयावती		
६	रंजनी		
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	
८	रौद्री		
९	क्रोधा	शु. गान्धार	पंचश्रुतिक ऋषभ
१०	वज्रिका		साधारणगान्धार = षट्श्रुतिकऋषभ
११	प्रसारिणी		अन्तरगान्धार
१२	प्रीती		च्युतमध्यमगान्धार
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	
१४	क्षिती		
१५	रक्ता		
१६	संदीपनी		च्युतपंचममध्यम
१७	आलापिनी	शु. पंचम	
१८	मदंती		
१९	रोहिणी		
२०	रम्या	शु. धैवत	
२१	उग्रा		
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	पंचश्रुतिक धैवत

४०. संगीत-रत्नाकर

हा ग्रंथ पं. भानुरक यांचा. काल इ. स. १६००-चा उत्तरार्ध.

४१. रागविबोध

या ग्रंथाचे कर्ते सोमनाथ. काल इ. स. १६०९.

४२. सद्रागचन्द्रोदय, राग-मंजरी, राग-माला, नृत्यनिर्णय

वरील चार ग्रंथ पं. पुंडरीक विट्ठल यांचे आहेत. पुंडरीक विट्ठल सात्तनूर, रामनड जिल्हा, मद्रास, येथील ब्राह्मण होत. संगीत व संस्कृत भाषा यांत प्रवीण.

निर्वाहासाठी हे खानदेशात आले, त्या वेळी खानदेशावर फरूकी घराण्याचा अंमल होता. फरूकी राजे शूर, उदार, गुणग्राहक व विद्वानांस आश्रय देणारे. पुंडरीक विट्ठलांस तेथे राजाश्रय मिळाला, तो त्यांच्या विद्यासंपन्नतेमुळे. संगीतविद्या-शास्त्र व संगीताचा प्रचार यांसंबंधीची आबाळ जाणून त्यांनी ती राजाच्या कानी घातली. याचा परिणाम घडून राजाच्या विनंतीवरून पुंडरीक विट्ठलांनी सद्रागचन्द्रोदय हा पहिला ग्रंथ लिहिला. यात फरूकी घराण्याचे अहमदखान, ताजखान, बुऱ्हाणखान यांची स्तुती आहे. राजधानी बुऱ्हाणपूर. परंतु पुंडरीक विट्ठल या शहरास 'आनन्दवल्ली' म्हणत असत, कारण 'फरूक' याचा फारसीत 'आनन्द, समाधान' असा अर्थ आहे.

इ. स. १६०१ साली अकबर बादशहाने खानदेश जिंकून आपल्या राज्यास जोडला. जयपूरचा भवानसिंग अकबराच्या मर्जीतला. भवानसिंगचे पुत्र माधवसिंग व मानसिंग. मानसिंग व पुंडरीक विट्ठल यांची मैत्री घनिष्ठ. मानसिंगाच्या आग्रहावरून पुंडरीक विट्ठलांनी दुसरा ग्रंथ लिहिला, तो 'राग-मंजरी' होय. पुढे अकबर बादशहाची ओळख झाली. राग-मंजरीत बादशहा अकबर व भवानसिंग, माधवसिंग, मानसिंग यांच्या स्तुतीचे श्लोक आहेत. अकबराच्या सांगण्यावरून पुंडरीक विट्ठलांनी आणखी दोन ग्रंथ लिहिले, ते 'राग-माला' व 'नृत्य-निर्णय' होत.

सद्रागचन्द्रोदयातील सार

स्वर सात : अनुक्रमे षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत व निषाद. ते मयूर, चातक, अज, क्रौंच, कोकिळ, दर्दुर, गज यांच्या आवाजाप्रमाणे क्रमाने.

स्वर आपल्या अन्त्यश्रुतीवर पूर्ण होतो.

उपान्त्य श्रुतीवर येणारा षड्ज लघुषड्ज मानावा.

स्वरांचे चतुर्विध प्रकार — वादी, संवादी, अनुवादी, विवादी. काही स्वर बहुलत्व पावतात. एकश्रुत्यंतर स्वर विवादी होत. क्रमवार आरोही-अवरोही स्वरांना मूर्च्छना म्हणावे. त्यापुढे मूर्च्छना व त्यांची नावे. षाडव-औडुव, शुद्ध ताना. रागांत त्यांचा उपयोग. ग्रह, अंश, न्यास, आरोह-अवरोह, संचारी, अलंकार यांविषयी माहिती. त्यानंतर स्थायी गतालंकार, आरोह-अवरोह अलंकार, वीणाप्रकरणमेल, जनकजन्यरागप्रकरण.

(१) **मालवगौळ मेलातून**

१ मुखारी, २ मालव, ३ गौडी (कृती), ४ गुर्जरी, ५ टक्क, ६ पाडी (पहाडी), ७ कुरंजी, ८ बहुली, ९ पूर्वी, १० रामक्री, ११ द्राविडगौड,

१२ गौडी, १३ बंगाल, १४ असावरी, १५ पंचम, १६ रेवगुप्ती, १७ प्रथममंजरी, १८ कर्नाट बंगाल, १९ शुद्धगौड, २० शुद्धललित, २१ देवगान्धार, २२ मारविका हे राग.

(२) **श्रीराग** मेलातून

१ श्री, २ मालवश्री, ३ धन्नासी, ४ भैरवी, ५ सैंधवी.

(३) **शुद्धनाट** मेलातून शुद्धनाट.

(४) **देशाक्षी** मेलातून देशाक्षी.

(५) **कर्नाट गौड** मेलातून

१ कर्नाट, २ तुरुष्क तोडी, ३ शुद्ध बंगाल, ४ छायानट, ५ सामंत.

(६) **केदार** मेलातून

१ केदार, २ नारायणगौड, ३ वेलावली, ४ शंकराभरण, ५ नट्टनारायण, ६ मध्यमादी, ७ मल्लार, ८ गौड, ९ सालंगनाट, १० भूपाली, ११ सावेरी, १२ कांबोजी.

(७) **हिजेज्ज** मेलातून

१ भैरव, २ हिजेज्ज.

[याविषयीचे पुंडरीक विट्ठल यांचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ३५]

(८) **हमीरनाद** मेलातून हमीर.

(९) **कामोद** मेलातून कामोद.

(१०) **आभीरी** मेलातून आभीरी.

(११) **शुद्ध वराटी** मेलातून १ शुद्धवराटी, २ सामवराटी.

(१२) **शुद्ध रामक्री** मेलातून १ शुद्धरामक्री, २ त्रावणी, ३ देशी, ४ ललित.

(१३) **देवक्री** मेलातून देवक्री.

(१४) **सारंग** मेलातून सारंग.

(१५) **कल्याण** मेलातून कल्याण.

(१६) **हिंदोल** मेलातून १ हिंदोल, २ वसंत.

(१७) **नादरामक्री** मेलातून नादरामक्री.

हे पुंडरीक विट्ठलांचे सतरा मेल होत.

यानंतर गमकालप्तिप्रकरण गमकभेद, स्थायभेद, इत्यादी.

४३. संगीतदर्पण

हा ग्रंथ लक्ष्मीधर मिश्र यांचे पुत्र पं. दामोदर मिश्र यांचा. ग्रंथकारांची माहिती मिळत नाही. काल इ. स. १५६०–१६४७-च्या दरम्यानचा. दामोदर मिश्र जहांगीर बादशहाच्या अमदानीत असावे, असा तर्क आहे.

संगीतदर्पणाचा सारांश

"ब्रह्मा व महेश्वर (महादेव) यांना वंदन करून संगीताचे व त्याच्या शास्त्राचे सार संक्षेपाने सांगतो. भरतासारखे मोठे ज्ञानी पंडित होऊन गेले. त्यांच्या मतांचे मंथन करून सज्जनांच्या आनंदासाठी प्रचलित संगीताचा सारोद्धार मी करीत आहे." असे ग्रंथकार म्हणतात.

गीत-वाद्य-नृत्य मिळून समुदायवाचक संगीत होय. संगीत दोन प्रकारचे – १ मार्ग, २ देशी.

कुल, जाती, वर्ण, द्वीपे, ऋषी, दैवते, छंद, विनियोग, स्वरांच्या श्रुती जाती, ग्राम, मूर्च्छना, शुद्ध व कूट ताना, संख्याप्रस्तार, नष्टोदिष्ट दर्शविणारे खंड-मेरू, स्वरसाधारण – यांतील जातिसाधारण, अन्तरकाकली या स्वरांचा यथायोग्य प्रयोग, — वर्णलक्षणे, त्रेसष्ठ अलंकार, तेरा प्रकारची जातिलक्षणे, ग्रह, अंश इ. भेद.

[सं. रत्नाकरात जाती ओळखण्याची तेरा लक्षणे दिली आहेत : १ ग्रह २ अंश, ३ न्यास, ४ अपन्यास, ५ संन्यास, ६ विन्यास, ७ तार, ८ मंद्र ९ अल्पत्व, १० बहुलत्व, ११ अन्तरमार्ग, १२ षाडवत्व, १३ औडुवत्व.]

नादामुळे वर्णोच्चार (अक्षरोच्चार), वर्णामुळे पद (शब्द), पदामुळे भाषा व भाषेमुळे सर्व जगद्व्यवहार.

नादाचे प्रकार दोन : १ आहत, २ अनाहत. ते देहातून उत्पन्न होतात, म्हणून पिंडनाम.

अनाहत नादाची उपासना मुनिलोक प्राचीन आचार्यांच्या मार्गदर्शन ने करीत. अनाहत नाद मुक्तिदायक, पण रंजक नव्हे. श्रुतिप्रकाराने आहतनाद रंजक, भवभंजक असतो.

दामोदर पंडितांनी आंजनेयांचे मत दिले आहे, ते मासलेवाईक आहे.

[याविषयीचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ३६]

नादरूपी सागराची अथांग सीमा पार करण्याची युक्ती स्वतः सरस्वती जवळही नाही; आणि या सागरात बुडण्याची भीती नसावी, म्हणून स्वतःच्या वक्षःस्थलावर दोन तुंबे ती सदैव धारण करिते. (अर्थात हे वर्णन सरस्वती-वीणेचे आहे.)

श्रुती – अनुरणनाविना आघाताने उत्पन्न होणारे ते नाद. सूक्ष्म नाद या श्रुती होत. अशा श्रुती एकूण बावीस. त्यांची नावे; त्यांची स्वरांत वाटणी केली आहे.

स्वरलक्षणे – श्रुतिनादानंतर लगेच उत्पन्न होऊन प्रतिध्वनिरूप असे जे मधुर, रंजक नाद निर्माण होतात, त्यांना स्वर म्हणावे.

[याविषयी भाष्य परिशिष्टात पहावे: क्र. ३७]

शुद्ध स्वर; स्थाने तीन : मन्द्र, मध्य, तार.

विकृत स्वर : कारणे – स्वर च्युत व अच्युत होऊन त्यांची संख्या बारा होते. चार श्रुतींचा शुद्ध षड्ज जेव्हा दोन श्रुतींचा बनतो, तेव्हा तो विकृत मानावा. षड्जसाधारणप्रसंगी जेव्हा निषाद स्वर षड्जाच्या पहिल्या श्रुतीवर येतो, तेव्हा षड्ज स्वतःची शुद्धता सोडून च्युत होतो. जेव्हा निषाद स्वर काकलीत्व पावतो, तेव्हा षड्ज स्वर स्वतःची चौथी श्रुती सोडीत नसतो. अशा प्रसंगी षड्ज अच्युत मानावा. परंतु तो विकृत होतो. त्रिश्रुतिक शुद्ध ऋषभ षड्जसाधारणप्रसंगी षड्जाची चौथी श्रुती घेतो, तेव्हा ऋषभ चार श्रुतींचा बनून विकृत होतो. यात ऋषभाचा ध्वनिभेद नसतो, परंतु तो विकृत मानावा. मध्यमसाधारणप्रसंगी गान्धार का श्रुतीने चढून तीन श्रुतींचा बनतो, तेव्हा तो विकृत होतो. म्हणजे शुद्ध मध्यमाच्या चार श्रुतींपैकी एक श्रुती घेतो. जेव्हा शुद्ध गान्धार शु. मध्यमाच्या चार श्रुतींपैकी दोन श्रुती घेतो, तेव्हा त्याला अन्तरगान्धार ही संज्ञा प्राप्त होते. या प्रसंगी शुद्ध गान्धार दोन प्रकारे विकृत मानावा. म्हणून मध्यमही विकृत मानावा. मध्यम दोन प्रसंगी विकृत, आणि षड्ज ज्याप्रमाणे च्युत-अच्युत, त्याप्रमाणे मध्यमही मानावा.

[याविषयीचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ३८]

मध्यमग्रामात चतुःश्रुतिक पंचम त्रिश्रुतिक होतो व कैशिकप्रसंगी मध्यमाची एक श्रुती घेऊन पंचम पुन्हा चार श्रुतींचा होतो. मध्यमग्रामात त्रिश्रुतिक धैवत चार श्रुतींचा बनतो, तेव्हा विकृत मानावा. कैशिक व काकली हेही विकृत, पण अनुक्रमे तीन व चार श्रुतींचे. याप्रमाणे शुद्ध सात व विकृत बारा मिळून स्वरसंख्या एकोणीस होते. (पं. दामोदरांची एकोणीस स्वरांची कल्पना म्हणजे संगीतरत्नाकराची शुद्ध नक्कल होय. याचा नकाशा पं. शार्ङ्गदेव-प्रकरणात दिलेला आहेच, तो पहावा.)

[वरील मजकुराविषयी भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ३९]

ग्राम – पंचम जेव्हा चार श्रुतींचा होतो, तेव्हा षड्जग्राम; व पंचम तीन श्रुतींचा, तेव्हा मध्यमग्राम जाणावा; अथवा त्रिश्रुतिक धैवत चतुःश्रुतिक होतो, तेव्हा मध्यमग्राम मानावा.

[याविषयीचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ४१]

गान्धारग्राम

गान्धारग्राम स्वर्गवासी, असे अनेक आधुनिक ग्रंथकारही लिहीत आले आहेत. प्रचलित प्रथेत षड्जग्राम व मध्यमग्राम ही काय चीज आहे, याचा पत्ताच नाही. गान्धारग्राम म्हणजे काय, याबद्दल पं. दामोदर यांचे म्हणणे काय आहे आणि हा ग्राम भूतलावर का नाही, हे पाहिले म्हणजे याचाही खुलासा होईल. पं. दामोदरांच्या भाषेत ज्या वेळी गान्धार अर्थात शुद्धगान्धार हा ऋषभ व मध्यम या स्वरांची प्रत्येकी एकेक श्रुती घेतो, त्याचप्रमाणे शुद्ध पंचमाची एक श्रुती धैवत घेतो व शुद्धनिषाद स्वर अनुक्रमे धैवताची व षड्जाची एकेक श्रुती धारण करितो, तेव्हा त्यातून जे श्रुतिस्वरसप्तक निर्माण होते, ते गान्धारग्रामाचे, असे महर्षी नारदांचे मत आहे. हा ग्राम स्वर्गवासी, म्हणजे देवलोकी आहे.

[याविषयीचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ४२]

गान्धारग्रामात शुद्धगान्धार हा ग्रामाधिपती, व षड्ज व मध्यम या ग्रामांत अनुक्रमे षड्ज व मध्यम हे शुद्ध स्वर ग्रामाधिपती होत.

भरतशार्ङ्गदेवादिकांचे षड्ज व मध्यम हे ग्राम, त्यांचे श्रुति-स्वर व सप्तके येणेप्रमाणे आहेत.

मेरू नि ४ ष ३ ऋ २ गां ४ म ४ पं ३ ध २ नि = ष.ग्राम

मेरू म ३ पं ४ धै २ नि ४ ष ३ ऋ २ गां ४ म = म.ग्राम

किंवा

मेरू नि ४ ष ३ ऋ २ गां ४ म ३ पं ४ धैं २ नि = म.ग्राम

यांतील द्विश्रुतिक शुद्धगान्धार हा गान्धारग्रामाचा अधिपती म्हणजे आरंभक स्वर मानावयाचा आहे. हा ग्राम केव्हा बनतो ?– पं. दामोदरांच्या भाषेत जेव्हा गान्धार हा ऋषभ व मध्यम या दोन्ही स्वरांची अनुक्रमे एकेक श्रुती धारण करितो तेव्हा. त्यांचे स्पष्टीकरण असे – ३ ऋषभ २ गान्धार ४ मध्यम असे आहे. ३ ऋषभ उणे १ श्रुती + २ गान्धार + १ श्रुती मध्यमाची. याची फलश्रुती २ ऋषभ + ४ गान्धार + ३ मध्यम ही होय. पुन्हा शुद्ध पंचमाची एक श्रुती धैवत घेतो व शु. निषाद स्वर अनुक्रमे धैवताची व षड्जाची एकेक श्रुती घेतो. याचे स्पष्टीकरण — ४ पंचम ३ धैवत २ निषाद ४ षड्ज. यांतील शुद्ध पंचमाची एक श्रुती धैवत घेतो. म्हणजे ४ पंचम + ३ धैवत म्हणजेच ३ पंचम + ४ धैवत होय. पुन्हा शुद्ध निषाद अनुक्रमे धैवताची व षड्जाची एकेक श्रुती घेतो. या प्रकरणात ३ पंचम + ४ धैवत + २ निषाद + ४ षड्ज म्हणजेच –– ३ पंचम + ३ धैवत + ४ निषाद + ३ षड्ज.

या सर्व प्रकरणातून गान्धारग्रामाचे श्रुतिस्वर मिळतात, ते

मेरू ४ गान्धार + ३ मध्यम + ३ पंचम + ३ धैवत + ४ निषाद + ३ षड्ज + २ ऋषभ; किंवा सरळ सप्तकात

मेरू निषाद ३ षड्ज २ ऋषभ ४ गान्धार ३ मध्यम ३ पंचम ३ धैवत ४ निषाद = २२ श्रुती. यांत

निषाद ते गान्धार ९ श्रुती = षड्ज-मध्यम-संवाद आहे.
निषाद ते मध्यम १२ ,, = संवाद नाही.
षड्ज ते मध्यम ९ ,, = संवाद आहे.
षड्ज ते पंचम १२ ,, = संवाद नाही.
ऋषभ ते पंचम १० ,, = संवाद नाही.
ऋषभ ते धैवत १३ ,, = संवाद आहे.
गान्धार ते धैवत ९ ,, = संवाद आहे.
गान्धार ते निषाद १३ ,, = संवाद आहे.

प्राचीन प्रथेतील षड्ज व मध्यम ग्राम आणि गान्धारग्राम या तिन्ही ग्रामांची श्रुतिस्वरसप्तके मांडून पाहता

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ष.ग्राम.
,, नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी म.ग्राम.
,, नी ३ सा २ रे ४ ग ३ म ३ प ३ ध ४ नी गां.ग्राम.

किंवा, ग्रामाधिपतिस्वर आरंभक मानून

मेरू सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ष.ग्राम.
,, म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म म.ग्राम.
,, ग ३ म ३ प ३ ध ४ नी ३ सा २ रे ४ ग गां.ग्राम.

यांतील गान्धारग्रामातील षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, निषाद यांत फरक आहे. शिवाय, या सप्तकात षड्जपंचम यांत बारा श्रुती, म्हणून संवाद नाही. पंचमषड्जांत दहा श्रुती, संवाद नाही. मध्यमनिषादांत दहा श्रुती, संवाद नाही, वगैरे शास्त्रीय भानगडी षड्ज व मध्यम या ग्रामांला पोषक नसल्यामुळे गान्धारग्रामाला प्राचीन आणि अर्वाचीन संगीतात महत्त्व नसावे. म्हणून या ग्रामाला स्वर्गवास पत्करावा लागला असावा.

पुढे पं. दामोदर म्हणतात – अनुष्टुभ, गायत्री, त्रिष्टुप, बृहती, पंक्ती, उष्णिक, जगती असे अनुक्रमे सात शुद्ध स्वरांचे सात मुख्य छंद आहेत.

मूर्च्छना — प्रत्येक ग्रामाच्या अनुक्रमे सात स्वरांच्या प्रत्येकी सात शुद्ध मूर्च्छना आहेत.

षड्जग्रामाच्या उत्तरमंद्रा, रजनी, उत्तरायता, शुद्धषड्जा, मत्सरीकृता, अश्वक्रान्ता, अभिरुद्गता.

मध्यमग्रामाच्या सौवीरी, हरिणाश्वा, कलोपनता, शुद्धमध्यमा, मार्गी, पौरवी, हृष्यका.

गान्धारग्रामाच्या नन्दा, विशाला, सुमुखी, विचित्रा, रोहिणी, सुखा, आलापा.

प्रत्येक ग्रामातील प्रत्येक **मूर्च्छनेचे चार प्रकार** :— शुद्धा, सकाकली, सान्तर, सकाकल्यन्तर.

मूर्च्छना व तान यांतील फरक —

मूर्च्छना म्हणजे क्रमाने सात स्वर. या सात स्वरांतून विशिष्ट स्वर वर्ज्य केल्यास तान. मूर्च्छना ही तान होऊ शकते, पण तान म्हणजे मूर्च्छना नव्हे.

तानांचे प्रकार – एकस्वरी तान = आर्चिक; दोनस्वरी तान = गाथिक; तीनस्वरी तान = सामिक; चारस्वरी तान = स्वरांतर.

कूट तानांची संख्या ३,२२,५८२ आहे.

वर्ण – स्थायी, आरोह, अवरोह, संचारी.

ज्या स्वरावर सबंध राग अवलंबून असतो, तो स्थायी.

मतंगमते रागांचे प्रकार तीन : शुद्ध, छायालग, संकीर्ण.

शुद्ध – शास्त्रोक्त नियमानुसार गाइला जातो, तो राग.

छायालग – दोन रागांच्या मिश्रणाने गाइला जातो, तो राग.

संकीर्ण – शुद्ध व छायालग यांच्या मिश्रणाने रंजक ठरणारा राग. (अर्थात रागात रंजकत्व महत्त्वाचे होय.)

राग २० — १ श्री, २ नट्ट, ३ बंगाल, ४ द्वितीय बंगाल, ५ भाष, ६ मध्यम षाडव, ७ रक्तहंस, ८ कोल्हास, ९ प्रभव, १० भैरव, ११ ध्वनी, १२ मेघ, १३ सोम, १४ कामोद, १५ द्वितीय कामोद, १६ कन्दर्प, १७ आम्रपंच, १८ देशाख्य, १९ कैशिक कुक्कुभ, २० नटनारायण.

रागांची उत्पत्तिस्थाने शिव आणि शक्ती यांचा संयोगाने राग निर्माण होतो. शिवांच्या पाच मुखांतून पांच राग व सहावा राग पार्वतीच्या मुखातून. महादेवाने नृत्य सुरू करता सद्योवक्रमुखातून श्रीराग, वामदेवमुखातून वसंत, अघोरमुखातून भैरव, तत्पुरुषमुखातून पंचम, ईशानमुखातून मेघ; त्याचप्रमाणे पार्वतीमुखातून नट्टनारायण अशा सहा रागांची उत्पत्ती.

राग व रागिणी यांतील फरक कोणता हा, पार्वतीचा शिवांना प्रश्न व त्याला उत्तर.

प्रश्न – महाराज राग म्हणजे काय ? रागिण्या कोणत्या ? त्यांच्या वेळा, ऋतू, स्वरूप व स्वर इत्यादी कृपया सांगावे.

उत्तर – शिवमत – श्री, वसंत, भैरव, पंचम, बृहन्नाट हे पुरुषराग. या रागांच्या भार्या – रागिण्या –१ देशी, २ देवगिरी, ३ वराटी, ४ तोडी, ५ ललिता, ६ हिंदोली, या **वसंत**रागाच्या भार्या–रागिणी.

२. **श्री** रागाच्या भार्या – रागिण्या –– १ मालश्री, २ त्रिवणी, ३ गौरी, ४ केदारी, ५ मधुमाधवी, ६ पहाडी.

३. **भैरव** रागाच्या भार्या – रागिण्या – १ भैरवी, २ गुर्जरी, ३ रामक्री, ४ गुणक्री, ५ बंगाली, ६ सैंधवी (येथे गुणक्री, रामक्री यांत 'क्री' याऐवजी दर्पणकारांनी 'किरी' शब्द वापरला आहे.)

४. **पंचम** रागाच्या भार्या – रागिण्या – १ विभाषा, २ भूपाली, ३ कर्णाटी, ४ वडहंसिका, ५ मालवी, ६ पटमंजरी.

५. **मेघ** रागाच्या भार्या – रागिण्या —१ मल्लारी, २ सौरटी, ३ सावेरी, ४ कौशिक, ५ गान्धारी, ६ हरशृंगारी.

६. **नट्टनारायण** रागाच्या भार्या – रागिण्या – १ कामोदी, २ कल्याणी, ३ आसीरी, ४ नाटिका, ५ सारंगी, ६ नट्टहंबीरा.

रागांच्या वेळा

१. प्रातःकाल मधुमाधवी, देशाख्या, भूपाली, भैरवी, वेलावली, मल्लारी, वल्लारी, सोमगुर्जरी, धनाश्री, मालवश्री, मेघ, पंचम, देशकारी, भैरव, ललिता, वसंत.

२. प्रथमप्रहर (दिवसाचा) गुर्जरी, कौशिक, सावेरी, पटमंजरी, रेवा, गुणकरी, भैरवी, रामकिरी, सौराटी.

३. द्वितीयप्रहर (दिवसाचा) वैराटी, तोडी, कामोदी, कुडाई, गान्धारी, नागशब्दी, देशी, शंकराभरण.

४. तृतीयप्रहर (दिवसाचा) श्री, मालव, गौरीत्रिवण, नट्टकल्याण, सारंग, नट्ट, सर्वनाट, केदारी, कर्णाटी, अभीरी, बडहंस, पहाडी.

ऋतू

शिशिर श्रीराग व त्याचा परिवार.

वसंत वसंतराग व त्याचा परिवार.
ग्रीष्म भैरवराग व त्याचा परिवार.
शरद पंचमराग व त्याचा परिवार.
वर्षा मेघराग व त्याचा परिवार.
हेमंत नट्टनारायण व त्याचा परिवार.

इच्छा व तब्येत लागल्यास कोणताही राग सर्व ऋतूंत सुखप्रद असतो.

रागस्वरूप व रागांची ध्याने

भैरव या रागात धैवत स्वर अंश, ग्रह, न्यास होतो; रे, प स्वर वर्ज्य, मूर्च्छना धैवताची; धैवत विकृत होय. हा राग ओडव आहे.

(दामोदर पंडितांनी मूर्च्छना धैवताची मानिली आहे; तोही विकृत धैवत मानिला आहे. त्या अर्थी हा धैवत मध्यमग्रामिक मानावा लागेल.
या विकृत धैवताची मूर्च्छना
मेरू ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध. यात
रे प वर्ज्य, त्यामुळे ओडव = ध २ नी ४ सा ५ ग ४ म ७ ध.
या भैरवात व प्रचलित भैरवात काहीही साम्य नाही.)

या **रागाचे ध्यान** गंगा धारण करणारा, कपाळावर चंद्रकलातिलक, तीन नेत्र, तनूवर सर्प, हस्तिचर्म, हाती तेजस्वी त्रिशूल, गळयात नृमुंडमाला, वस्त्र शुभ्र.

भैरवी या रागिणीत मध्यम स्वर ग्रह, अंश, न्यास; मध्यमादी रागांगाची सप्तस्वरमूर्च्छना मध्यमाची; संपूर्ण रागिणी असे काहींचे मत. दुसरे मत रे ध वर्ज्य, म्हणून औडुव.

भैरवीचे ध्यान पतीला हसतमुखाने आलिंगन देणारी; जिचे त्याने यथायुक्त चुंबन घेतले आहे; नेत्र कमळासारखे; केशराने मर्दन केलेले; सुगंधित शरीर; वर्ण सुवर्णाचा; अशी मुनिसंमत भैरवी रागिणी.

याप्रमाणे इतर राग-रागिण्यांची स्वरूपे, ध्याने, मूर्च्छना, वर्जावर्ज्य स्वर हे दिले आहेत. शिवाय, ज्यांत श्रुती, स्वर, जाती, ग्राम नियमित नाहीत, देशो व-देशीची छाया दिसून येते, ते देशी राग होत.

४. अनूपसंगीतविलास, अनपसंगीतरत्नाकर, अनूपसंगीतांकुश, मुरलीप्रकाश

हे तिन्ही ग्रंथ पं. भावभट्ट यांचे. पं. भावभट्ट हे आभीर देशाचे रहिवासी. धवलपूरचे. जातीने ब्राह्मण. पित्याचे नाव जनार्दन भट्ट. बिकानेरचे तत्कालीन

महाराज अनूपसिंग यांच्या पदरी पं. भावभट्ट होते; आणि राजाज्ञेने पं. भावभट्टांनी वरील चार ग्रंथ लिहिले. त्यांचे ग्रंथ म्हणजे इतरांच्या ग्रंथांचीच प्रतिमा होय. पं. भावभट्टांचे पहिले तीन ग्रंथ मुद्रित आहेत. पं. भावभट्टांचा काल इ. स. १६४०–१६८०.

४५. संगीतसार, संगीतभास्कर

हे ग्रंथ राजजगज्योतिर्मल्ल यांचे. काल सुमारे इ. स. १६५०.

४६. रागतरंगिणी, रागसर्वसंग्रह

या ग्रंथांचे कर्ते पं. लोचन. संगीतज्ञ लोचन मिथिला (सांप्रत उत्तरबिहार प्रांत) प्रांतातील मुझफ्फरपूरचे. यांनी प्राचीन-अर्वाचीन ग्रंथांचा उत्तम अभ्यास करून ग्रंथ लिहिले. अमीर खुसरोची नवी पद्धत म्हणजे भारताच्या अभिजात शास्त्रीय संगीतात इराणी पद्धतीची थोडीफार वर्णी; त्यामुळे नावीन्य, असे पं. लोचनांचे मत. मोठी कीर्ती मिळवून हा पंडित पंधराव्या शतकाच्या पूर्वार्धात मरण पावला.

४७. चतुर्दण्डिप्रकाशिका

या ग्रंथाचे कर्ते गोविंद दीक्षितांचे सुपुत्र वेंकटेश ऊर्फ वेंकटमखी. तंजावर येथील नायक-घराण्यातील अखेरचे राजे विजयराघव (इ. स. १६६०) यांचे गोविंद दीक्षित हे दिवाण होत. विजयराघवांनी गादीवर आल्यावर आपल्या बाल-मित्राला, वेंकटेशाला दरबारगवयी नेमिले. अपय्या दीक्षितांचे पौत्र नीलकण्ठ दीक्षित यांनी नीलकण्ठविजय नावाचा ग्रंथ इ. स. १६३८-मध्ये लिहिला. त्यांचा दुसरा ग्रंथ गंगावतरण. या ग्रंथात नीलकण्ठ दीक्षित म्हणतात, "मी वेंकटेश्वरांचा शिष्य आहे." 'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' हा दाक्षिणात्य पद्धतीत श्रेष्ठ दर्ज्याचा ग्रंथ मानिला जातो, व मुद्रित रूपाने तो उपलब्ध आहे. पं. वेंकटमखी सतराव्या शतकाच्या अखेरीस तंजावर येथे कालवश झाले.

४८. हृदयकौतुक, हृदयप्रकाश

हे दोन ग्रंथ पं. हृदयनारायण देव यांचे होत. हृदयनारायण हे गढा देशाचे राजे. त्यांच्या पित्याचे नाव प्रेमशहा ऊर्फ प्रेमनारायण. झुंझारसिंगाने स्वारी करून इ. स. १६३४-मध्ये प्रेमनारायणांना ठार केले. शहाजहानच्या मदतीने हृदयनारायणांनी गादी परत मिळविली; परंतु अल्पकाळातच त्यांना ती सोडावी लागली. जवलपूरजवळ मंडला येथे वास्तव्य करून हृदयनारायणांनी वरील दोन ग्रंथ लिहिले. हृदयकौतुक या ग्रंथाचा आदर्श पं. लोचनकृत 'तरंगिणी' व

'हृदयप्रकाश'चा आदर्श पं. अहोबलकृत 'पारिजात' असावा, असे म्हणतात. या ग्रंथकर्त्यांचा (हृदयनारायण देव) काल इ. स. १६३४–१६६७ हा होय.

४९. संगीतपारिजात

हा ग्रंथ पं. अहोबलांचा. काल इ. स. सतराव्या शतकाचा प्रारंभ. पं. अहोबल द्रविड ब्राह्मण. पित्याचे नाव कृष्णपंडित. पित्याकरवी संस्कृत भाषेचा अभ्यास. पं. अहोबल धनवडचे. कीर्ती व निर्वाह यांसाठी उत्तरेकडे प्रयाण. संगीताचा उत्तम अभ्यास. शास्त्रासाठी पं. लोचनांच्या ग्रंथाचे त्यांनी परिशीलन केले. राजसभा-गायक. संगीतपारिजात हा ग्रंथ उत्तरपद्धतीवरचा असून श्रेष्ठ समजला जातो. त्याची कारणे – श्रुती व स्वर भिन्न नसून एक आहेत. षड्जग्रामातील पहिले चार स्वर व पुढील चार स्वर यांत दीडपटीचे प्रमाण असते; व स्वरांची स्थाने वीणेच्या तारेवर विशिष्ट स्थानी म्हणजे अमुक स्वर तारेच्या अमुक लांबीवर निघतो, हे त्यांनी स्पष्ट केले. हीच गोष्ट पाश्चात्यांनी एकोणिसाव्या शतकात सांगितली. या दृष्टीने पं. अहोबलांचे निरीक्षण व सिद्धांत महत्त्वाचे होत.

संगीतपारिजात ग्रंथात काय आहे ?

पं. अहोबल म्हणतात,
ज्याप्रमाणे अग्निहोम, त्याचप्रमाणे गायन होय.
संगीताचे प्रकार दोन : 'मार्ग' व 'देशी'.
छंदःप्रकारात रसोत्पत्ती होते.

सप्तकातील सात शुद्ध स्वरांत श्रुतिसंख्येची विशिष्ट वाटणी; त्या-त्या स्वराच्या श्रुती अमुक असतात. रागांच्या मेलात किंवा थाटात जे स्वर येतात, ते सर्व मेलांत सारखे नसून अतिकोमल, कोमल, तीव्र, तीव्रतर असे असतात. विशिष्ट श्रुतिसंख्येचे असणारे शुद्ध स्वर विकृत होतात, तेव्हा त्यांच्या श्रुतींत पालट होतो. या अवस्थेत तो स्वरच मानावा लागतो; या अर्थाने श्रुती व स्वर भिन्न नव्हेत, असे पं. अहोबल म्हणतात. मध्यस्थानाच्या पूर्व व उत्तर भागांत षड्ज-पंचमभावाने सर्व श्रुतींचे ध्वनी असतात.

[पं. अहोबलांचे याविषयीचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ४३]

मध्यस्थानाच्या उत्तरांगातील स्वर पूर्वांगातील स्वरांच्या क्रमाने दीडपट असतात, हा सिद्धांत पं. अहोबलांनी प्रथमतः मांडिला; म्हणजे पं. अहोबलांपूर्वीच्या ग्रंथकारांनी ही अवस्था नैसर्गिक रीत्या अस्तित्वात असता मांडिली नाही, ती पं. अहोबलांनी मांडिली. दुसरा सिद्धांत म्हणजे सप्तकांतर्गत बावीस श्रुती परस्परांशी षड्ज-पंचम-भावाने युक्त आहेत, हेही अहोबलपूर्व ग्रंथकारांनी स्पष्ट केलेले नव्हते. आधुनिक

साधनांनी सुसज्ज अशा प्रयोगात पं. अहोबलांच्या या सिद्धान्ताचा सुयोग्य अनुभव मिळतो. आजचे षड्जग्रामिक स्वर पाहता पूर्वभागातील स्वर आणि उत्तर-भागातील स्वर यांत क्रमाने दीडपटीचे 'नाते' असते, हे स्पष्ट आहे. हे नाते स्वरांच्या कंपनसंख्येने स्पष्ट होते.

उदा. —

आजचा ष-ग्राम	सा	रे	ग	म्	प	ध	नी	सा
स्वरांच्या कंपनसंख्या	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

षड्जपंचमभाव व पट, भागाकाराने

सा — प = ३६०/२४० = ३/२ ; रे — ध = ४०५/२७० = ३/२ ;
२४० — ३६० ; २७० — ४०

ग — नी = ४५०/३०० = ३/२ ; म् — सा = ४८०/३२० = ३/२ .
३०० — ४५० ; ३२० — ४८०

श्रुतींमधील षड्जपंचमभाव निसर्गनियमाने सिद्ध होतो; त्याला शास्त्राचा पुरेपूर पाठिंबा आहे, हे पुढील विवेचनाने सिद्ध होते —

वीणेवरील ताणलेल्या तारेतून सा–प हे स्वर तार छेडिली असता स्पष्ट ऐकू येतात. उदा. प्रचलित तानपुऱ्यात सा व प यांच्या तारा लावता षड्जपंचम-भाव मिळतो. या ध्वनिवलयात रे-चा ध्वनीही स्पष्ट ऐकू येतो. वास्तविक हा रे प्रत्यक्ष रे नसून पंचमाच्या तारेतून नैसर्गिक रीत्या निघणारा पंचमाचा पंचम म्हणजे पंचमाला षड्ज मानता या मानीव षड्जातून उत्पन्न होणारा या स्वराचा पंचम हा मूळ गृहीत स्थायी षड्जाच्या सापेक्षतेने ऋषभ ठरतो. उदा.

सा रे ग म प
प ध नी सा रे

या नसर्गिक नियमानुसार प्रत्येक श्रुतीचा उच्चतेने ध्वनी एकाहून दुसरा, वेगळा असा आहे. या प्रत्येक श्रुतिध्वनीची तार ताणून छेडिली असता किंवा प्रत्येक श्रुतीचा ध्वनी स्थायी षड्ज मानिता त्याचा पंचम हा तारेतून स्पष्ट ऐकू येणारच. याचा सरळ, सोपा परंतु खरा अर्थ हाच की, भरतशार्ङ्गदेवांच्या नियमाप्रमाणे कोणतीही श्रुती स्थायी षड्ज मानिता तिच्यापासून पुढील तेरावी श्रुती ही षड्ज-पंचमभावाने संवादीच ठरणारी होय. हेच पं. अहोबलांनी 'षड्जपञ्चमभावेन श्रुतीर्द्वाविंशति जगुः' या सूत्रात स्पष्ट केले आहे.

याचा अर्थ असा की, प्रचलित किंवा आधुनिक संगीताची व शास्त्राची परिभाषा पं. अहोबलांनी सुरू केली आहे.

ग्रामांची लक्षणे देऊन वर्ण आणि तदनंतर स्वरसंदर्भ असलेले अलंकार दिले आहेत. त्यांची उदाहरणे

१. भद्रप्रसन्नादी = सरिस / रिगरि / गमग / मपम / इ०
२. नन्दप्रसन्नान्त = ससरिरिसस / गगरिरिगग / इ०
३. जित = सगरिस / रिमगरि / गमपम /
४. सोमप्रसन्नमध्य = ससगगरिरिसस / रिरिममगगरिरि / गगपपममगग / इ०
५. ग्रीवाक्रमरेचित = सगरिगमगरिस / रिमगमपमगरिस / पमपधपमग इ०
६. भालप्रस्तार = सगरिममगरिस / रिमगपपमगरि इ०
७. प्रकाशप्रसाद = ससरिरिगगमगरिगरिस / रिरिगगममपमगमगरि इ०
८. निष्कर्ष = ससरिरिगगममपपधधनिनि सस / इ०
९. गात्रवर्ण = ससससस / रिरिरिरि / गगगग / इ०
१०. बिन्दु = सससरि / रिरिरिग / गगगमइ०
११. हसित = स / सरि / सरिग / सरिगम / इ० अथवा स / रिरि / गगग / मममम / पपपपप / इ०
१२. प्रेङ्खित = सरि / रिग / गम / मप / पध / धनि / इ०
१३. ओक्षिप्त = ससगग / रिरिमम / गगपप / ससधध / इ०
१४. सन्धिप्रच्छादन = सरिग / रिगम / गमप / मपध / इ०
१५. उद्गीत = ससरिग / रिरिगम / गगमप / ममपध इ०
१६. उद्गाहित = सससससरिरिगम / रिरिरिरिगगमप / इ०
१७. त्रिवर्ण = सरिगगग / रिगममम / गमपपप / इ०
१८. पृथग्वेणी = सससरिरिरिगगग / रिरिरिगगगमम / इ०

अवरोही अलंकार

मन्द्रादी = सरिगममगरिस सरिगरिसरिमम / इ०
मन्द्रमध्य = सगरिगमगरिगरिगरिससरिगम / इ०
मन्द्रान्त प्रस्तार = प्रसादः, व्यावृतः, चलितः, आक्षेपः, बिन्दुः, उद्वातितः, ऊमः, समः, प्रेङखः, निष्कूजितः, श्येनः, क्रमः, उद्घाटितः, रञ्जितः सन्निवृतः, प्रवृत्तकः वेणुः, ललितस्वरः, हुंकारः, ह्लादमानः, अवलोकितः, इन्द्रनीलः, महावज्रः, निर्दोषः, सीरः, कोकिलः, आवर्तः, सदानन्दः, चक्राकारः, जवः, शंखः, पद्माकारः, वारिदः असे अलंकारप्रकार सोदाहरण दिले आहेत.

स्वरांविषयी ग्रंथकार म्हणतात –

[याविषयीचे भाष्य परिशिष्टात पहावेः क्र. ४४]

षड्जपंचमभावाने षड्जग्राम
मध्यमषड्जभावाने मध्यमग्राम
गान्धारनिषादभावाने गान्धारग्राम

याचा दाखला ग्रामांची सप्तके मांडून पाहता

(१) सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ष.ग्राम

यात सा–प = १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव.
रे–ध = १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव.
ग–नी = १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव.

(२) म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म म.ग्राम

यात म–नी = ९ श्रुती = षड्जमध्यमभाव.
ध–रे = ९ श्रुती = षड्जमध्यमभाव.
नी–ग = ९ श्रुती = षड्जमध्यमभाव.
सा–म = ९ श्रुती = षड्जमध्यमभाव.

(३) ग ३ म ३ प ३ ध ४ नी ३ सा २ रे ४ म गान्धारग्राम

यात ग–नी = १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव.
म–सा = १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव.
ध–ग = १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव.

क्र. २ व ३ या सप्तकांत सा व प यांत संवाद नाही.

प्रहराप्रमाण राग

प्रातःकाल १ धनाश्री, २ मालवश्री, ३ रक्तहंस, ४ वसन्त, ५ देशाख्य, ६ देशकार, ७ भूपाली, ८ प्रसन्न, ९ मध्यमादी, १० कोल्लास, ११ बंगाली, १२ भैरव, १३ नारायण, १४ बिभास.

प्रथमप्रहर १ गुर्जरी, २ रेवगुप्ती, ३ कौमारी ४ कज्जली, ५ शंकराभरण, ६ तोडी, ७ सोरठी, ८ रामकृत्त (रामक्रिया), ९ नादराम-क्रिया, १० वेलावली, ११ कुडाविका, १२ गुणकरी, १३ जयश्री, १४ शिववल्लभ.

द्वितीयप्रहर १ हंसाख्य, २ दीपक, ३ कांबोदी, ४ कंकण, ५ सारंग ६ देव-गांधार, ७ देवगिरी, ८ ऐरावत, ९ अर्जन, १० रत्नावली, ११ असावरी, १२ हिंदोल, १३ मनोहर, १४ वैजयन्ती.

तृतीयप्रहर १ घंट, २ ढक्क, ३ श्री, ४ कोकिल, ५ सौदामिनी, ६ कुरंग, ७ त्रिवेणी, ८ पूर्वी, ९ विहंगडा, १० सामंत, ११ कुमुद, १२ वडहंस, १३ पहाडी, १४ चक्रधार, १५ कल्याणाख्यवराळी,

१६ मंजुभाषा, १७ सिंहरव, १८ पटमंजरी, १९ सर्वगौळ, २० नाट, २१ कल्पतरू.

सार्वकालीन १ सैन्धवी, २ मेघ, ३ मल्लारी, ४ पंचम, ५ नीलाम्बरी, ६ मुखारी, ७ भैरवी, ८ ललित, ९ मेघनाद, १० देशी ११ मंगल कैशिक, १२ गौड, १३ मल्लार, १४ आनंदभैरवी, १५ नन्द, १६ मानव्य, १७ राजधानी, १८ शर्वरी, १९ सावेरी.

पुढील प्रकरणांत रागांची ओळख नियमबद्धतेने करून दिली आहे. एकूण एकशेअठरा राग आहेत. नंतर गायनातील गुणदोष, वीणावादकाची लक्षणे, वादनप्रकार व वाद्ये यांची माहिती दिली आहे.

सं.पारिजात ग्रंथ उत्तम व महत्वाचा असून या ग्रंथाला आधुनिकतेचा स्पर्श आहे.

५०. संगीतसुधा

हा ग्रंथ तंजावरच्या नायक-वंशातील तिसरा राजा रघुनाथ भूपाल यांचा. काल इ. स. १६०४–१६६०. रघुनाथ भूपाल मोठे पराक्रमी योद्धे, शास्त्रज्ञ व कलावंताचे पोशिंदे होते. तंजावर येथील सरकारी ग्रंथालयात संगीत-सुधा या ग्रंथाची हस्तलिखित प्रत आहे.

५१. रागतत्त्वविबोध

पं. श्रीनिवास यांचा हा ग्रंथ. काल इ. स. सतराव्या शतकाचा उत्तरार्ध. या ग्रंथावरून पं. श्रीनिवास हे पं. अहोबलांचे अनुयायी असावे, असे वाटते. रागतत्त्व-विबोध मुद्रित असून उपलब्ध आहे.

५२. रसकौमुदी

या ग्रंथाचे कर्ते श्रीकण्ठ. काल इ. स. १५७५. श्रीकण्ठ हे नवानगरचे राज जाम-सत्तर-सलच्या पदरी होते. वाणीनाथांच्या 'जाम-विजय' काव्यात विद्वान म्हणून श्रीकण्ठांची प्रशंसा आहे.

५३. संगीत-सारामृतोद्धार

या ग्रंथाचे कर्ते तुळाजीराजे भोसले. शिवाजीमहाराजांच्या वंशातील राजे प्रतापसिंह यांचे तुळाजी हे सुपुत्र होत. तुळाजी धर्मनिष्ठ, आणि विद्या व कला यांचे भोक्ते होते. त्यांनी बरीचशी देवालये व धर्मशाळा बांधिल्या. संगीतसारामृतोद्धार संस्कृत भाषेत असून दक्षिणपद्धति-प्रतिपादक व सर्वमान्य गणिला जातो.

५४. चत्वारिंशद्रागनिरूपण

हा ग्रंथ नारद यांचा. काल इ. स. १५-वे किंवा १६-वे शतक. अर्थात हे महर्षी नारद नव्हेत. या ग्रंथात काही नवीन रागांची नावे देऊन रागांत पुरुष, भार्या, पुत्र, स्नुषा असे प्रकार मांडिले आहेत. या ग्रंथकाराचा काल नक्की नाही.

५५. संगीतमकरंद

या ग्रंथाचे कर्ते नारदच, परंतु महर्षी नारद खास नव्हेत. संगीतमकरंद बडोद्याच्या गायकवाड सेरीजतर्फे प्रसिद्ध झालेला आहे. कै. मंगेशराव तेलंग, निवृत्त शिरस्तेदार हाय कोर्ट, मुंबई, यांनी या ग्रंथाचे संपादन केले आहे. कै. तेलंग उत्तम संस्कृतज्ञ, संगीतज्ञ व बीनवादक होते. कै. तेलंग यांनी प्रस्तावनेत म्हटले आहे की, संगीतमकरंद हा ग्रंथ संगीतरत्नाकरापेक्षा जुना आहे. या म्हणण्याच्या पुष्ट्यर्थ कै. तेलंगांनी जो पुरावा सादर केला आहे, तो नारदांनी (ग्रंथकर्त्याने) मातृगुप्ताचा उल्लेख केला आहे, हा होय. शिवाय, रुद्र, नान्यभूपाल, परमर्दी, सोमेश, लोल्लट, उद्‌भट, शंकुक, अभिनवगुप्त इत्यादी ग्रंथकारांचा उल्लेख नारद करीत नाहीत; म्हणून संगीतमकरंद ग्रंथ संगीतरत्नाकरापूर्वीचा होय. कै. तेलंगां च तर्क असाही आहे की, पं. शार्ङ्गदेवांच्या संगीतरत्नाकरात रत्नाकरपूर्व ग्रंथकारांची जी नावे येतात, ती संगीतमकरंदावरून घेतली असावी. आणखी एक मुद्दा कै. तेलंग पुढे करितात. तो असा – गांधारग्रामाचा ऊहापोह करिताना पं. शार्ङ्गदेव नारदांचे मत मांडितात; म्हणून संगीतमकरंद संगीतरत्नाकरपूर्व ग्रंथ होय. कै. तेलंगांचा हा वरील अभिप्राय पटणारा नाही.

संगीतमकरंदासंबंधी दुसरी बाजू

ही दुसरी बाजू पुणे येथील ख्यातनाम संगीतज्ञ श्रीमान गं. ना. ऊर्फ आबासाहेब मुजुमदार यांनी १९३८ साली मद्रास अकादमीतर्फे जो निबंध (खण्ड IX) प्रसिद्ध केला, त्यात मांडिली आहे. या निबंधात श्रीमान मुजुमदार म्हणतात, पं. मंगेशराव तेलंग यांनी संगीतमकरंदाचा अनुवाद इ. स. १९२० साली प्रथमच प्रसिद्ध केला आहे. संगीतमकरंदाचे हस्तलिखित इ. स. सातवे ते अकरावे शतक यांच्या दरम्यानचे असावे, असे पं. तेलंग मानितात, आणि त्याचा पुरावा म्हणून मातृगुप्ताचे नाव सादर करितात. मातृगुप्त नावाचे एक मोठे कवी इ. स. ५५०–६००-मध्ये होऊन गेले. म्हणून संगीतमकरंद हा ग्रंथ संगीत-रत्नाकरपूर्व असा पं. तेलंगांचा समज आहे.

प्रस्तुत संगीतमकरंदाविषयी माहिती मिळते, ती अशी आहे – पुण्याच्या सुप्रसिद्ध भारत-इतिहास-संशोधकमंडळाला सन १९३९ साली वाई (सातारा) येथील थिटे-घराण्याच्या संग्रहात संगीतमकरंद या ग्रंथाची मराठी भाषेतील हस्तलिखित प्रत मिळाली. तीतील मराठी (प्राकृत) भाषेवरून ती शिवाजी महाराजांच्या काळातील आणि इ. स. १५५०–१६५० या दरम्यान लिहिली गेली असावी. या प्रतीत मोडी व देवनागरी हस्ताक्षरांत मजकूर लिहिलेला आढळतो. लेखक मुतोजी जिया दौलतखानाचा पुत्र. त्याची पदवी वजीरउल्मुल्क. त्याने संस्कृत उतारे देऊन त्यांचे ओवीबद्ध मराठी भाषांतर दिले आहे, व म्हटले आहे की, नारदांच्या संगीत-मकरंदाचे हे प्राकृत भाषेत भाषांतर होय. तुलनेने पाहता बडोदा सेरीजमध्ये प्रसिद्ध झालेला संगीतमकरंद आणि मुतोजीचा नारदकृत संगीतमकरंद यांत जमीन-अस्मानांचा फरक आहे. मुतोजी खिलजी घराण्याचा वंशज; माळवा प्रांतावर त्यांचे आधिपत्य, आणि माळवाप्रांत आणि तत्कालीन खानदेश यांच्या सीमा भिडलेल्या. यामुळे माळव्याचा महाराष्ट्रप्रांताशी घनिष्ठ संबंध आला. संगीतमकरंदाचा अनुवादकाल इ. स. १४३५–१५५० यांमधील असावा. कसेही असो, संगीत-मकरंदाचा तेलंगप्रणीत कालनिर्णय चुकीचा असून महर्षी नारदांचा या ग्रंथाशी सुतराम संबंध नाही, हेही निश्चित होय.

तेलंगभाषांतरित संगीतमकरंदात काय आहे ?

प्रथमपाद – नादोत्पतिनिरूपण, वादीसंवादी वगैरे चतुर्विध प्रकार, स्वरांच्या देवता, द्वीपे, कुल, वर्ण, जाती, गोत्र, छंद, नक्षत्रे, रागांच्या राशी, षड्ज-गान्धार-मध्यम हे ग्राम, मूर्च्छनाभेद, श्रुती, स्वरप्रकृती, विकृती.

द्वितीयपाद – गीतस्वरूपवर्णन, वीणाविषयक माहिती, संगीतशास्त्र-कर्त्या देवता.

तृतीयपाद – प्रातः, मध्यान्ह, सायं, रात्र या वेळांचे राग; संपूर्ण, षाडव, औडुव, पुरुषस्त्री राग.

चतुर्थपाद – मृदंग, वीणा, नादभेद, वाग्गेयकार, गायकभेद, गीतगुणदोष, आलाप, शुद्ध. संकीर्ण रागविभाग, नृत्याध्याय.

संगीतमकरंदकारांची श्रुतिनांवे इतरांपेक्षा निराळी आहेत. ती अशी १ सिद्धा, २ प्रभावती, ३ कान्ता, ४ सुप्रभा, ५ शिखा, ६, दीप्तिमती, ७ उग्रा, ८ ह्लादिनी, ९ निर्वीरा, १० दिरा, ११ सपसहा, १२ क्षान्ती, १३ विभूती, १४ मालिनी, १५ चपला, १६ बाला, १७ सर्वरत्ना, १८ शान्ता, १९ विकलिनी, २० हृदयोन्मिलनी, २१ विसारिणी, २२ प्रसूना.

सगीतमकरंदकारांनी प्राचीन ग्रंथकारांची श्रुतिनावे बदलली आहेत. ग्रंथकार संगीतरत्नाकर किंवा बृहद्देशीकार मतंग यांच्या पूर्वीचा असावा, हे असंभवनीय आहे.

५६. नगमात-इ-आसफी

हा ग्रंथ महमद रझा यांचा. महमद रझा हे लखनौचे नबाब आसफउद्दौला (इ. स. १७७५–१७९५) यांच्या पदरी होते. प्राचीन ग्रंथांचे अध्ययन करून महमद रझांनी आपला ग्रंथ उर्दू भाषेत लिहिला. या ग्रंथात मुख्य सहा रागांचे त्यांच्या भार्या, स्नुषा असे वर्गीकरण करून त्यांची सविस्तर माहिती दिली आहे. या ग्रंथातील काही उतारे पं. भातखंडे यांनी आपल्या हिंदुस्थानी संगीतपद्धतीत घेतले आहेत.

५७. तोफेतुल-हिंद

हा ग्रंथ मिर्झाखान यांचा. महंमद रझाने आपल्या नगमाते-आसफी ग्रंथात 'तोफेतुल-हिंद' यामधील उतारे घेतले आहेत. यावरून तोफेतुल हिंद हा ग्रंथ नगमाते-आसफी याच्या पूर्वीचा आहे, हे सिद्ध होते. मिर्झाखानांनी संगीतदर्पण, रागार्णव, सभाविनोद या ग्रंथांचे आधार घेतले आहेत. मिर्झाखानाला आझमशहाचा आश्रय होता. हिंदुस्थानी संगीतास तोफेतुल-हिंद बराचसा आधारभूत आहे. काल इ. स. अठराव्या शतकाचा उत्तरार्ध होय.

५८. मादनूल–मूसिकी

या ग्रंथाचे कर्ते महंमद अकरम इमाम होत. लखनौचे रहिवासी; ब्रिटिशांच्या नोकरीत. यांच्या वडिलांचे नाव द्रिलेरखां; मोठे संगीतज्ञ. महंमद अकरम इमाम लखनौचे सुप्रसिद्ध वाजिद अल्लीशहांचे सासरे. इकरमउद्दौला यांच्या पदरी होते. हा ग्रंथ मुद्रित असून यात कलावंतांच्या घराण्याचा इतिहास दिला आहे.

५९. रागकल्पद्रुम

लेखक दिल्लीनिवासी कृष्णानंद व्यास. काल इ. स. १८४२. ग्रंथ कलकत्ता येथे छापून प्रसिद्ध झाला आहे. सर्व हिंदुस्थान हिंडून त्या काली प्रचारात असलेले धृपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुंबरी यांतील चिजा गोळा करून त्या त्यांनी छापून प्रसिद्ध केल्या. चिजांचे चार भाग आहेत. परंतु चिजा सताल व नोटेशनबद्ध नाहीत, त्यामुळे अनुपयुक्त.

६०. संगीतसारसंग्रह, संगीताचा इतिहास

या ग्रंथांचे कर्ते श्रीमान राजा शौरेंद्र ऊर्फ सुरेंद्रमोहन टागोर. संगीताचे मोठे नादी. संगीतावरील जुने ग्रंथ महाप्रयासाने गोळा करून, मोठे गायक-वादक

नोकरीस ठेवून संगीताच्या उत्कर्षासाठी त्यांनी चांगले प्रयत्न केले. संस्कृत ग्रंथ पुनर्मुद्रित करून निर्मूल्य वाटले. पण स्वतःच्या ग्रंथांत त्यांनी जे सिद्धांत मांडिले, ते संगीत व शास्त्र यांच्या प्रत्यक्ष अनुभवात व व्यवहारात कुचकामी ठरतात. तसेच, विज्ञानप्रयोगांशी व शास्त्राशी ते विसंगत होतात. जुन्या संस्कृत ग्रंथातील श्रुति-स्वर-शास्त्राचे अचूक व मुद्देसूद आकलन या ग्रंथकारांला झालेले नाही, असे वाटते. 'संगीताचा इतिहास' हा ग्रंथ इंग्रजीत आहे. इ. स. १९१५-मध्ये कलकत्ता येथे या ग्रंथकारांचे निधन झाले.

६१. गीतासूत्र

याचे लेखक कृष्णधन बानर्जी. गाढे संगीतज्ञ. सरकारी नोकरी. 'गीतासूत्र' बंगाली भाषेत आहे. त्यातील चर्चा मार्मिक असून मूर्च्छना-ग्राम-राग यांविषयी त्यात सविस्तर माहिती आहे. ग्रंथात अनेक धृपदे, व ख्याल स्टाफ-नोटेशन पद्धतीने दिले आहेत.

६२. संगीतसार

हा ग्रंथ जयपूरचे राजे सवाई प्रतापसिंह यांचा. काल इ. स. १७७९–१८०४. संगीत व शास्त्र यांवर समग्र ग्रंथ असावा, या हेतूने त्या काळचे कलावंत, शास्त्रज्ञ गोळा करून त्यांनी हा माहितीपूर्ण ग्रंथ लिहिला. परंतु त्यात शास्त्रीय सिद्धांतांची सोडवणूक नाही. हा ग्रंथ हस्तलिखित अवस्थेत सरकारी दप्तरात बरीच वर्षे पडून होता. पुणे गायन-समाजाचे सेक्रटरी क. ब. त्यं. सहस्त्रबुद्धे यांनी सन १९१३–१४ साली एकूण सात भागांत तो छापून प्रसिद्ध केला.

६३. संगीतसुधाकर, रागकल्पद्रुमांकुर, रागचंद्रिका

हे ग्रंथ अप्पा तुलसी यांचे. ग्रंथकार विद्वान, संस्कृतज्ञ, कवी आणि संगीतज्ञ ते निजामांच्या (दक्षिण-हैद्राबाद) पदरी होते. वरील तिन्ही ग्रंथ संस्कृत भाषेत आहेत. त्यांचा चौथा ग्रंथ 'रागचंद्रिकासार' हा हिंदी भाषेत आहे. प्रचलित संगीतास आधारभूत असे हे सर्व ग्रंथ मुद्रित आहेत. अप्पा तुलसी सन १९२० साली निधन पावले.

६४. नादलहरी, श्रुतिस्वरसिद्धांत, सूरतरंगिणी, संगीताची महत्ता, गायन-वादन पाठशाला भाग १ व २, संगीतामृत, ललितगीत-विनोदिनी

हे ग्रंथ कै. पं. ग. गो. बर्वे यांचे होत. पं. बर्वे हे प्रख्यात गायन-वादनाचार्य, संशोधक आणि शास्त्रज्ञ होत. प्राचीन ग्रंथांचा सूक्ष्म आणि चिकित्सक दृष्टीने अभ्यास करून त्यांनी वरील ग्रंथ लिहिले. या गुणी आणि व्यासंगी

ग्रंथकाराला महाराष्ट्र विसरलेला दिसतो; कारण त्यांचे वास्तव्य गुजरात प्रांतात आणि ग्रंथही गुजराती भाषेत. असे जरी असले, तरी त्यांचे वास्तव्य बरीच वर्षे मुंबईपुण्यातही होते. ग्रंथ कोणत्याही भाषेत असले, तरी ग्रंथांचा आदर व्हावयाला हवा. पं. बर्वे यांचे सुपुत्र मास्टर मनहर बर्वे हे नुकतेच दिवंगत झाले. पं. बर्वे यांचे वास्तव्य मुंबईत होते. पित्याचा वारसा पं. मनहरजींनी उत्तम व्यासंगी वृत्तीने मिळविला होता. महाराष्ट्रातील संगीत दुनियेला तरी हे निराळे सांगण्याची गरज नाही. संगीतावरील आणि शास्त्रावरील ग्रंथांव्यतिरिक्त कै. पं. बर्वे यांनी विविध विषयांवर अनेक विद्वत्ताप्रचुर ग्रंथ लिहिले आहेत; त्यांची संख्या अकरा भरते.

६५. मारिफत-उल्-नगमात

उर्दू भाषेतील हा ग्रंथ अकबरपूरचे तालुकदार राजा ठाकूर नबाब यांचा आहे. संगीतावरचा उपयुक्त ग्रंथ. ग्रंथकार उत्तम हार्मोनिअम-वादनपटू होते. यात, धृपद-धमार व अनेक राग त्यांच्या नोटेशनसह प्रसिद्ध केले आहेत. पं. भातखंडे यांचे ठाकूर नबाब हे मित्र होते.

६६. हिंदुस्थानी संगीत-पद्धति

क्रमिक पुस्तकमाला भाग १ ते ६ (चर्चा व चिजा यांचा संग्रह) ग्रंथकार कै. पं. विष्णु नारायण भातखंडे.

पं. भातखंडे हे पेशाने वकील, परंतु भारतीय संगीताचे व शास्त्राचे अत्यंत नादी. संगीतातील नादाची महती सर्वश्रेष्ठ आहे, परंतु मानवाच्या व्यावहारिक जीवनातही नादाला महत्त्व आहे. या नादाचे दोन प्रकार — चांगला व वाईट. नाद आणि छंद यांतही जमीन-अस्मानाचा फरक असतो. भारतीय संगीत ज्या शास्त्रीय व रंजक नादावर अधिष्ठित आहे, त्याच नादावर लुब्ध होऊन पं. भातखंडे यांनी संगीताच्या क्षेत्रात असामान्य कामगिरी करून ठेविली आहे. या कामगिरीबद्दल ग्रह-विग्रह कसेही असोत, प्राचीन ग्रंथांतील अर्थबोधाचे सार काढून संगीताच्या जिज्ञासू पाइकाने भारतीय संगीताचे शास्त्र-संगीत, त्यातल्या त्यात गीत-मार्ग, कसा आक्रमावा, हे ग्रंथद्वारे पं. भातखंडे यांनी दर्शित केले आहे. पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथात जे मांडिले गेले आहे, ते कमाविण्यासाठी त्यांना पडलेल्या श्रमांची जाणीव कृतज्ञतापूर्वक ठेवणे कर्तव्य आहे.

ब्रिटिश अमदानीत भारतीय संगीतकला व शास्त्र यांना ग्रहण लागले. सुशिक्षित समाज प्रतिकूल पूर्वग्रहाने संगीतापासून दूर राहिला. आमच्या संगीताला शास्त्रच नाही, असा परकीयांचा प्रचार झाला. आमचे कलाकारही याला

कारणीभूत होत; कारण पारंपरिक प्रथेत संगीतकला ही शास्त्राच्या अनभिज्ञतेतच जोपासली गेली, आणि प्राचीन ग्रंथ धूळ खात पडले.

कलेची दोन मुख्य अंगे कला व शास्त्र ही होत. कोणतीही कला शास्त्राविरहित नसते. संगीतकलेचे शास्त्र विशद करण्याचे महत्त्वाचे कार्य पं. भातखंडे यांचे मानिले, तर संगीताचे साक्षात रूपदर्शन आणि महत्ता पटविण्याचे कार्य विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांनी केले, हेही मानावयाला हवे. मध्यंतरीच्या कालात झिडकारिली गेलेली गायनकला प्रतिष्ठेला पोहोचविण्याचे कार्य पं. पलुस्करांनी केले, हे निश्चित खरे आहे. या दोन विष्णूंचे कार्य फार मोलाचे आहे.

पं. भातखंडे यांचा जन्म दि. १० ऑगस्ट, १८६०, गोकुळ-अष्टमीदिनी. त्यांचे निधन दि. १९ सप्टेंबर, १९३६, गणेशचतुर्थीदिनी. त्यांचे ग्रंथरूप वाङ्मय म्हणजे त्यांच्या यशस्वी कार्याची कीर्तिरूपाने मागे उरलेली भव्य स्मृती होय. गायनकलेच्या छंदातून निर्माण झालेली कलाशक्ती अविरत परिश्रमाने काय करू शकते, याचे उत्तम उदाहरण म्हणून पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथांकडे बोट दाखविता येते.

पं. भातखंडे यांचा व त्यांच्या कार्याचा परिचय

कॉलेजचे शिक्षण चालू असतानाच भातखंडे यांनी सतार शिकण्यास सुरुवात केली. त्यांचे गुरु पं. वल्लभदास दामुलजी. नंतर त्यांनी जयपूरचे बीनवादनकार अलीहुसेनखाँचे शिष्य गोपालगिर जयराजगिर यांचे शिष्यत्व पतकरिले. सन १८८५ साली बी. ए., व १८८७ साली एल्एल्. बी. १८८४ साली पारशी समाजाने चालविलेला गायनोत्तेजक समाज, मुंबई, या संस्थेत ते दाखल झाले. सुप्रसिद्ध धृपद-धमारिये पं. रावजीबुवा बेलबागकर यांच्याकडे गायनाचे शिक्षण. संगीताच्या शास्त्राबद्दलचे कुतूहल जागृत होऊन या क्षेत्रात अधिक खोल जाऊन अभ्यास करण्याची तळमळ त्यांच्यात निर्माण झाली. गायनोत्तेजक समाजाच्या उपसमितीवर पं. भातखंडे यांची नेमणूक झाल्यामुळे अनेक गायकवादकांशी त्यांचा परिचय झाला. सन १८९०-पासून संगीतावरील प्राचीन-अर्वाचीन संस्कृत ग्रंथांचे संशोधन सुरू करून, हिंदी, तमिळ, तेलुगू, बंगाली, गुजराती या भाषांतील ग्रंथांचे अध्ययन करून स्वतःच्या ज्ञानात त्यांनी भर घातली. या आधारावर गायनोत्तेजक समाजात संगीत व शास्त्र यांवर त्यांची व्याख्याने होऊ लागली.

प्रांताप्रांतांत विखुरलेल्या ग्रंथसंग्रहालयांतील प्राचीन-अर्वाचीन ग्रंथांचे जातीने अवलोकन करून त्यांतील सारांश मिळविण्याच्या उद्देशाने त्यांनी १९०४ साली मद्रास, तंजावूर, अत्ययापुरम्, मदुरा, रामनद, रामेश्वर, त्रिवंद्रम

तिरुचिरपल्ली, मैसूर, बंगलोर या शहरांना भेटी देऊन संगीत व शास्त्र यांवर व्याख्यानेही दिली.

१९०६–७ साली पं. भातखंडे जयपूरला गेले. मनरंगाच्या पठडीचे महंमद अल्लीखाँ व त्यांचे दोन पुत्र यांची मने वळवून जवळजवळ तीनशे राग-रागिण्यांचे ग्रामोफोन तबकडीवर त्यांनी ध्वनिमुद्रण केले. जवळचे ज्ञानभांडार उघडे न करिता स्वत:जवळच जतन करून ठेवण्याच्या वृत्तीला अशा प्रकारे शह देऊन पंडितजींनी मोठ्या कौशल्याने हा कार्यभाग उरकला, याबद्दल त्यांचे कौतुक करावयाला हवे.

यापूर्वी, म्हणजे १८९६-मध्ये पं. भातखंडे यांनी सुरत, बडोदा, नवसारी, भडोच, अहमदाबाद, वांकानेर, राजकोट, जुनागड, भावनगर, त्याचप्रमाणे हैदराबाद, शिकारपूर, लाहोर, सिंध, कच्छ या भागांत दौरा केला; नागपूर, कलकत्ता, जगन्नाथ, विजयनगरम्, दक्षिण हैदराबाद इत्यादी ठिकाणांना भेटी दिल्या; तेथील ग्रंथालयांतील ग्रंथांचे व हस्तलिखितांचे सूक्ष्म निरीक्षण करून व ठिक-ठिकाणच्या गायकवादकांच्या गाठीभेटी घेऊन त्यांनी चर्चापूर्वक टिपणे केली. १९०८ साली जबलपूर, बिकानेर, उदेपूर, अलाहाबाद या शहरांनाही त्यांनी भेटी दिल्या.

पं. भातखंडे यांनी केलेली अविश्रांत खटपट, मिळविलेले ज्ञान, ग्रंथांचे पारायण व टिपणांच्या द्वारे संगीताची व शास्त्राची मिळविलेली माहिती यांची फलश्रुती म्हणजे १९१० साली त्यांनी लिहिलेला ‘श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्’ हा संस्कृत भाषेत प्रसिद्ध केलेला ग्रंथ. स्वत:चे नाव न देता ‘चतुरपंडित’ या टोपणनावाने त्यांनी तो प्रसिद्ध केला.

आर्य-संगीतातील श्रुतींवर अशा आधारित सप्तस्वरांऐवजी त्यांनी प्रचलित सात शुद्ध व पाच विकृत मिळून बारा स्वरांच्या आधारे या ग्रंथातील रागांचे नोटेशन केले. असे करण्याचे त्यांचे कारण हे की, प्राचीन राग ज्या श्रुतिस्वरांवर आधारित आहेत, त्यांचा खरेखोटेपणा विद्वान पंडितांच्या मेळाव्यात विवेचिला जावा. ठाम निर्णय केल्यावाचून त्यांचा उपयोग नाही. प्रचलित बारा स्वर परिचयाचे व समजण्यास सोपे, म्हणून त्यांनी ते उपयोगात आणिले. श्रुतिस्वरशास्त्राचा ज्यांचा सखोल व मुद्देसूद अभ्यास आहे, अशांच्या दृष्टीने पं. भातखंडे यांची ही कृती, युक्तिवाद व कार्य न पटणारे, अतएव संभ्रमात टाकणारे ठरते. मनात अशी शंका उद्भवते की, ज्या महाभागाने प्रचंड प्रवास केला, ग्रंथालये धुंडाळून प्राचीन ग्रंथांत काय आहे, याचे ज्ञान प्राप्त करून घेतले, त्याने असे का करावे ? प्राचीन संगीतशास्त्रात सिद्धांतरूपाने नाद, श्रुती, स्वर यांचे शास्त्र उपलब्ध आहे. आयतत्व मार्दव, अपकर्ष, उत्कर्ष इत्यादी नियमांनी शुद्ध व विकृत स्वरांची उत्पत्ती व रागरागिण्यांची योजना हे सर्व स्पष्ट आहे. असे असता पं. भातखंडे यांनी

शास्त्रीय आधार न घेता बाराच स्वरांचा उपयोग का मानावा ? सर्वसाधारण माणसाला संगीत प्रिय असते, आवडतेही. अजाण माणूसही वेडेवाकडे गाणे गुणगुणतो. ही प्रथा वाढीला लावून अभ्यास करण्याचे अंगिकारिले, तरी शास्त्रीय श्रुति-स्वर-सिद्धांतांचे आकलन होणे हे सर्वसामान्य माणसाच्या बुद्धिमत्तेपलीकडचे काम होय. अशा असंख्य जिज्ञासूंच्या व्यवहारात उपयोगी पडावे, म्हणूनच पं. भातखंडे याचे ठोकळ बारा स्वर धोपटमार्ग म्हणून ठीक आहेत.

'श्रीमल्लक्ष्यसंगीता'नंतर त्यांनी 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धती' (चार भागांतील ग्रंथ) त्यांनी प्रसिद्ध केली. हेही ग्रंथ पं. भातखंडे यांनी खऱ्या नावाने प्रसिद्ध न करता त्यांसाठी 'विष्णु शर्मा' हे टोपणनाव धारण केले. सन १९१०, १९१४ व १९३२ या वर्षी 'पद्धती'चे चार भाग प्रसिद्ध झाले.

'अभिनवरागमंजरी', 'प्रचलित रागांचे समीकरण', 'गीतमालिका भाग २२', 'स्वरमालिका भाग २', 'लक्षणगीतसंग्रह भाग ३', 'क्रमिक पुस्तक-मालिका भाग ६' व प्राचीन-अर्वाचीन संस्कृत ग्रंथांचे भाषांतर हे सर्व त्यांनी जनतेला उपलब्ध करून ठेविले. पं. रामामात्यांचा 'स्वरमेलकलानिधी', पं. अहोबलांचा 'संगीतपारिजात', सोमनाथांचा 'रागविबोध' या ग्रंथांचा मराठी अनुवाद; 'संगीतपारिजात-प्रवेशिका', 'संगीतसारामृतोद्धार', 'अष्टोत्तर-काललक्षणम्,', 'रागलक्षणम्', 'चत्वारिंशत्षड्रागनिरूपणम्', 'अभिनवतालमंजरी', 'षड्रागचंद्रोदय', 'रागकल्पद्रुमांकुर', 'रागचन्द्रिका', 'चंद्रिकासार', 'संगीतसुधाकर', 'रागमंजरी', 'रागमाला', 'हृदयकौतुक', 'हृदयप्रकाश', 'रागतरंगिणी', 'रागतत्त्वविबोध', 'चतुर्दण्डिप्रकाशिका', 'संगीतदर्पण', अनूपसंगीतविलास', 'अनूपसंगीत-रत्नाकर', 'अनूपसंगीतांकुश' यांशिवाय सं. रत्नाकर व सं. दर्पण या ग्रंथांचे गुजराती भाषांतर पं. भातखंडे यांनी मित्र श्री. रतनसी लीलाधर व शिष्य श्री. वाडीलाल शिवराम यांच्याकरवी छापून प्रसिद्ध केले.

पं. भातखंडे यांचे इंग्रजी ग्रंथ – 'ए शॉर्ट हिस्टॉरिकल सर्व्हे ऑफ् दि म्यूझिक ऑफ् अपर इंडिया', 'ए कम्पॅरेटिव्ह स्टडी ऑफ द म्यूझिक सिस्टम इन् फिफ्टीन्थ, सिक्स्टीन्थ, सेव्हन्टीन्थ सेंच्युरीज.'

पं. भातखंडे यांचे सर्व जीवन संगीतोद्धारासाठीच खर्च झाले. अविश्रांत खटपट, शारीरिक कष्ट, बौद्धिक सामर्थ्य पणाला लावून अनेक पंथीयांशी त्यांनी परिचय वाढविला, सभा भरविल्या. राजेरजवाडे, सरदार, संगीतातील प्रमाणभूत कलाकार, गायकवादक यांची दखल घेऊन त्या विचारविनिमयातून त्यांनी प्रचंड साहित्य निर्माण केले. हा सर्व खटाटोप करिताना पं. भातखंडे यांनी वैयक्तिक स्वार्थ

सावलेला नाही; किंवा सरकारी अनुदानाची, मदतीची काडीचीही अपेक्षा बाळगिली नाही. कार्याला त्यांनी अहर्निश वाहून घेतले. प्रकृतीची तमा न बाळगिता कार्य केले. याला महत्त्व आहेच; परंतु पं. भातखंडे यांच्या या निर्विवाद थोरवीपेक्षा भारतीय शास्त्रीय संगीताच्या श्रुति-स्वरशास्त्राचे निर्माते असलेले प्राचीन ऋषी, मुनी आणि अर्वाचीन पंडित यांच्या अलौकिक बुद्धिमत्तेची थोरवी यांना अधिक महत्त्व आहे. या दृष्टीने विचार करिता पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथांत अनेक अक्षम्य चुका आहेत. भावी पिढीची दिशाभूल करणाऱ्या या चुका क्षम्य मानिता येणाऱ्या नव्हेत. आणि चुकाच तेवढ्या बिनचूक पढविण्याचे कार्य त्यांच्या पश्चात त्यांच्या पठडीने चालू ठेविले आहे, हीही एक शोचनीय बाब होय.

पं. भातखंडे यांच्या चुका कुत्सितपणाने दर्शविण्याचा उद्देश येथे नाही. ज्या प्राचीन ऋषिमुनींचे श्रुतिस्वरशास्त्र आधुनिक पाश्चात्त्य ध्वनिशास्त्रपंडितांनी मुक्त कंठाने प्रशंसिले, त्या ऋषिमुनींच्या शास्त्रात उद्‌बोधक भर घालणे हे वस्तुतः आजच्या विद्वान पंडित-संशोधकांचे काम आहे. प्राचीन आचार्यांच्या श्रुतिस्वरशास्त्रात भेसळ करून ते भेसळ केलेले श्रुतिस्वर उत्तरहिंदुस्थानी संगीतपद्धतीचे व प्रथेचे मूलभूत शास्त्रीय श्रुति-स्वर म्हणून स्वतःचेच सिद्धांत मांडून जिज्ञासू गरजूंच्या गळी मारणे हे अयोग्य होय. न्याय आणि अन्याय यांतील फरक काय, हे पं. भातखंडे यांच्या पठडीला माहीत नाही. आणि याच अन्यायाची कास धरून दिशाभूल करण्याचे कार्य डॉ. पं. रातंजनकर, नागपूरचे पं. सप्रे, मुंबईचे डॉ. राजोपाध्ये, पं. निखिल घोष आणि ग्रंथनिर्मितीची टाकसाळ असलेले 'हाथरस' करीत आहेत.

पं. भातखंडे यांची श्रुतिविषयक विधाने

हिंदुस्थानी संगीतपद्धति, क्रमिक पुस्तकमाला, भाग ५ (पृ. १८) 'प्राचीन संगीत, भरतशार्ङ्गदेव यांच्या श्रुती' या विवेचनातील विधाने

(१) आजकालचे पंडित भरतशार्ङ्गदेवांच्या म्हणून ज्या श्रुती देतात, त्या त्यांच्या नव्हेत.

[शार्ङ्गदेव श्रुतींविषयी भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ४५]

(२) शार्ङ्गदेव श्रुतीला एक नियत प्रमाण स्वीकारून आपल्या बावीस श्रुती सारख्या मानीत असे.

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपञ्चमाः ।
द्वे द्वे निषादगान्धारौ त्रिस्त्री ऋषभधैवतौ ।।
एवं कण्ठे तथा शीर्षे श्रुतिर्द्वाविंशतिर्मता ।
कार्या मन्द्रतमध्वाना द्वितीयोच्चध्वनिर्मनाक् ।।

मंद्रतम नादात एक तार लाविल्यानंतर (पृ. १९) त्याहून अंमळ उंच म्हणजे कानांना स्पष्ट निराळी समजता येण्याइतकी उंच दुसरी तार लावावी. पहिल्या व दुसऱ्या नादाचे जे परस्पर-प्रमाण (ratio) पडेल, तेच परस्परप्रमाण दुसऱ्या व तिसऱ्या इ. नादाचे ठेवावयाचे. याप्रमाणे बावीसच नाद उत्पन्न होतात. नादप्रमाण दृष्टीने सर्व श्रुती समान होतात. "

(३) भरतनाट्यशास्त्रातील श्रुतिव्यवस्था —

[याविषयीचा श्लोक परिशिष्टात पहावा : क्र. ४६] (पृष्ठ २०)

(४) भरत श्रुतीला नियतप्रमाण व **समान** मानीत असे. यावरून शार्ङ्गदेवाच्या तेराव्या शतकातील श्रुतिस्वररचनेला भरताचा पाचव्या शतकातील आधार होता, असे म्हणावयास हरकत नाही. त्यांच्या श्रुती जॉमेट्रिकल प्रोग्रेशनने एकावर एक चढत जात असत, असे सिद्ध होते (पृष्ठ २०).

भरतशार्ङ्गदेव यांतील फरक – भरत वीणेवर सात तारा बांधीत व शार्ङ्गदेव बावीस बांधीत. दोघांचे म्हणणे श्रुती नियतप्रमाण व समान आहेत.

अर्थात अलीकडील काही विद्वान पाश्चात्त्य आंदोलनशास्त्राने उत्पन्न होणारी असमान श्रुत्यंतरे पत्करून ती भरतशार्ङ्गदेवांची म्हणून सांगतात; ते भ्रांतिमूलक आहे (पृष्ठ २०–२१).

'संगीतपारिजात'कार अहोबल या ग्रंथकाराने आपली स्वरस्थाने निश्चित करण्यासाठी महत्त्वाची नवी योजना मांडिली. त्याने वीणेच्या तारेच्या लांबीने स्वर सांगितले. शार्ङ्गदेव वगैरेंना ही सद्बुद्धि सुचली नाही, त्यामुळे त्यांच्या ग्रंथांबद्दल घोटाळा उडाला तो उडता ना.

'रागतत्त्वविबोध'कार पं. श्रीनिवास हा अहोबलाचाच अनुयायी. पूर्वांगोत्तर रागातल्या स्वरांतील परस्परसंबंध दर्शविण्याकरिता अहोबल म्हणतो —

षड्जपञ्चमभावेन षडजे ज्ञेयाः स्वरा बुधैः । ग-नि-भावेन गान्धारे म-स-भावेन मध्यमे ।।

हा षड्जपंचमभाव युरोपियन संगीतात ' हार्मनी ऑफ फिफ्थ ' या नावाने संबोधिला जातो. या नियमानेच जुने ग्रीक पायथॅगोरिअन सप्तक तयार झाले.

अहोबलमते श्रुती व स्वर यांत भेद नाही. त्याच्या मताप्रमाणे बावीस गीतोपयोगी नादांपैकी जेवढे आपण एका रागात वापरू तेवढे स्वर, बाकीच्या श्रुती. (पृष्ठ २५).

ग्रंथगत श्रुति-स्वरप्रकरणाचा सारांश – श्रुती हे एक सूक्ष्म स्वरांतर समजावे. तिला गीतोपयोगित्व व अभिज्ञेयत्व ही असलीच पाहिजेत. भरतशार्ङ्गदेव श्रुती नियतप्रमाणाची मानीत; पण श्रुतींचे प्रत्यक्ष प्रमाण त्या वेळी प्रचलित असलेल्या दोन ग्रामांच्या पंचमाचेच प्रमाण असे (पृष्ठ २७).

ते ग्राम आता लुप्त झाले आहेत, त्यामुळे ते प्रमाण मिळणे कठीण झाले आहे. आणि गणिताने ते प्रमाण मिळाले, तरी तादृश उपयोग नाही. **कारण त्याप्रमाणे सिद्ध होणारे स्वर आता प्रचारात येणे शक्य नाही.** व शक्य असले, तरी निरुपयोगी आहे. या ग्रंथकारांच्या नंतरच्या काळी श्रुतीचे नियत प्रमाण राहिले नाही. या मताप्रमाणे तारेची अमुक-एक लांबी म्हणजे श्रुती, किंवा अमुक आंदोलने म्हणजे श्रुती, असे नाही. एका गाळ्यातील श्रुतीचे प्रमाण दुसऱ्या गाळ्यातील श्रुतिप्रमाणाशी जुळेलच असे नाही. आपले मध्यकालीन पंडित श्रुतींच्या वादात पडत नसत. **दोन स्वरांच्यामधील अंतराचे शास्त्रोक्त संख्येने सारखे भाग करून त्यांना ते श्रुती समजत.** प्रत्यक्ष व्यवहात बारा किंवा चौदा स्वरच वापरले जातात (पृष्ठ २८).

पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथात नमूद केलेली त्यांची श्रुतींविषयीची मते (पृष्ठ १८ ते २८ यांमधील) वर दिली आहेत. ही मते प्रयोगसिद्धतेतून प्रतीत होत नसून पंडितजींची ती वैयक्तिक मते होत. पं. भातखंडे यांच्या श्रुतींविषयीच्या मतात ग्रंथप्रसिद्धीनंतर फरक पडला. याविषयी कै. प्रा. ग. ह. रानडे यांनी स्वतःच्या ' म्यूझिक इन् महाराष्ट्र ' (१९६७) या ग्रंथात कै. रा. ब. कृ. ब. देवल यांच्याबद्दल लिहिताना जे म्हटले आहे, ते विचारात घेणे या प्रसंगी उपयुक्त ठरेल.

कै. प्रा. रानडे म्हणतात —

"कै. रा. ब. कृ. ब. देवल ही व्यक्ती व त्यांचे कार्य दुर्लक्षिण्यासारखे नाही. देवल असामान्य बुद्धीचे नव्हत, परंतु ते स्वतः संस्कृत पंडित किंवा अव्वल संगीतज्ञ नसताही श्रुतीविषयी त्यांनी मांडिलेले सिद्धान्त अचूक म्हणून आश्चर्यकारक होत. भारतीय संगीताचे नादशास्त्र, प्राचीन ग्रंथांतील सिद्धान्त आणि प्रचलित पद्धतीतली त्यांची उपयोगिता यांत फरक नाही. देवलांचे श्रुतिविषयक संशोधन मि. क्लेमेंट्स यांनीही मान्य केले आहे. पं. भातखंडे यांची श्रुतिसिद्धान्तविषयक पहिली मते नंतर बदलली. हि. सं.पद्धती, भाग ४, पृ. २३-वर त्यांच्या डळमळीत मतांचा पुरावा मिळतो. ते म्हणतात, श्रुतींविषयी मी मांडिलेली मते दिशाभूल करणारी आहेत, याची मला जाणीव झाली."

दुसरा दाखला —ई. क्लेमेंट्स् यांची १९२६ साली मुंबई विद्यापीठात व्याख्याने झाली. ' लेक्चर्स ऑन इंडियन म्यूझिक् ' (मुद्रित) यांत ते म्हणतात —

"सतत आणि मनःपूर्वक परिश्रमाने पं. भातखंडे ही व्यक्ती भारतीय (हिंदुस्थानी) संगीत व शास्त्र यांवरील एक अधिकारी व्यक्ती बनली आहे; परंतु ज्या जिज्ञासू विद्यार्थ्याला राग आणि त्यांतील भेद जाणून घ्यावयाचे असतील, त्याला पं. भातखंडे यांचे ग्रंथ अचूक मार्गदर्शन करितील, हे दुरापास्त आहे. कारण पं. भातखंडे फक्त दोन शुद्ध आणि पाच तीव्र-कोमल मिळून बाराच स्वर मानितात.

पण श्रुती हा विषय या बारा स्वरांतच संपतो, असे नाही. षड्जसापेक्षतेने जर गणित मांडिले, तर निराळाच अनुभव मिळतो. निश्चित उंचीचे ध्वनी पैदा होतात, व त्यांची मर्यादा बाराच स्वरांत राहत नाही. ज्या प्राचीन ऋषिमुनींनी स्वर व ही श्रुत्यंतरे शोधून प्रस्थापित केली, त्यांच्या बुद्धीची तारीफच करावयाला हवी."

कै. प्रा. रानडे व क्लेमेंटस् यांचे विचार वर दिले आहेत. त्याचा उद्देश हाच की, भरतशार्ङ्गदेव आपापल्या श्रुती समान किंवा नियतप्रमाणाच्या मानीत, किंवा "दोन स्वरांमधील अंतराचे शास्त्रोक्त संख्येने सारखे भाग करून त्यांना ते श्रुती समजत, " या पं. भातखंडे यांच्या मताला शास्त्रोक्त आधार नाही, हे दाखवावे. भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ समग्र वाचता श्रुती समान वा असमान अंतराच्या, किंवा शास्त्रोक्त संख्येने सारख्या भागांच्या आहेत, असे कोठेही म्हटलेले आढळून येत नाही. तात्पर्य हेच की, पं. शार्ङ्गदेवांच्या "द्वे वीणे सदृशे कार्ये यथा नादः समो भवेत्" किंवा "कार्या मन्द्रतमध्वाना द्वितीयश्च ध्वनिर्मनाक्" म्हणजे नादप्रमाण दृष्टीने सर्व श्रुती समान होतात, असा ग्रह करून घेणे योग्य नव्हे.

पं. भातखंडे यांच्या क्रमिक पुस्तकमाला, भाग ५, पृष्ठ २०–२१-वरील विधान असे—

"अर्थात अलीकडील काही विद्वान पाश्चिमात्य आंदोलनशास्त्राने उत्पन्न होणारी असमान श्रुत्यंतरे पतकरून ती भरतशार्ङ्गदेवांची म्हणून सांगतात, हे भ्रांतिमूलक आहे. " वस्तुतः, आंदोलनशास्त्र हे पाश्चात्त्यांचे संशोधन एकोणिसाव्या शतकातील आहे. शिवाय, विज्ञानशास्त्रानुसार पाहता आंदोलनांशिवाय ध्वनीचे अस्तित्व नाही, किंवा त्याला कर्णगोचरता नाही. तेव्हा प्राचीन ग्रंथकारांनी श्रुतीच्या किंवा स्वरांच्या आंदोलनसंख्या दिल्या नाहीत, म्हणून तत्कालीन वीणातंत्रीतून स्वयंभूरीत्या उमटणारे स्वर आंदोलनविरहित होते, असा समज करून घेणे हेच मुळी भ्रांतिमूलक आहे. कोणतीही अंतर्गत अवस्था उघड विशद करून सांगितली नाही, म्हणून ती नव्हती किंवा नाही, असा समज करून घेणे निदान विसाव्या शतकात तरी योग्य नव्हे. तेव्हा पाश्चात्त्यांची आंदोलन-संख्या वापरून आजच्या विद्वानांनी मोठा गुन्हा केला आहे, असे मानण्याचे कारण नाही.

पं. भातखंडे म्हणतात, "त्यांच्या श्रुती जॉमेट्रिकल प्रोग्रेशनने एकावर एक चढत जात असत, असे सिद्ध होते. " ज्या श्रुतींना ' जॉमेट्रिकल प्रोग्रेशन ' लाविता येते, त्यांना आंदोलनसंख्या लाविल्या, तर काय बिघडले ? " संगीत-पारिजातकाराला वीणेच्या तारेच्या लांबीने स्वर सांगणे सुचले. ही सद्बुद्धी भरतशार्ङ्गदेवांना सुचली नाही, त्यामुळे घोटाळा उडाला, तो उडता ना. " ही पं. भातखंडे यांची विचारसरणी अप्रस्तुत होय. प्रचलित प्रगत कालातील विचारवंताला त्यांची ही विचारसरणी पटणार नाही.

भरतप्रणीत श्रुति-स्वरशास्त्राची चिकित्सा आणि प्रयोगांतरित सत्यता, प्रचलित हिंदुस्थानी संगीतातील मूलभूत श्रुति-स्वर-संवाद, शास्त्रीय गायन-वादनाच्या दृष्टीने भरतांचा सारणाचतुष्टयप्रयोग आणि त्याचे प्रत्यंतर हे किती मोलाचे आहे, याचा खल भरतप्रकरणात केलेला आहे. आधुनिक मुक्ततंत्रीतून निर्माण होणारे स्वयंभू स्वर, त्यांतील संवाद आणि तत्त्वे व रक्तीची – हार्मनीची कल्पना प्राचीन ग्रंथकारांना होती. भरतशार्ङ्गदेवांची मूलभूत मार्गी व देशी श्रुतिस्वरसप्तके, – लक्ष्यसंगीताची स्वरसप्तके ही त्यांच्या नंतरच्या यच्चयावत ग्रंथकारांनी ग्राह्य मानून उपयोजिली. याचा अर्थच हा आहे की, निसर्ग आणि ध्वनी यांचे शास्त्रीय संकेत पूर्णपणे जाणूनच भरतादिकांनी आदर्श मांडिला. हिं. सं.पद्धतीच्या मूलभूत श्रुति-स्वरांची सुयोग्य रचना भरतशार्ङ्गदेवांनीच केली आहे. या रचनेत बदल करणे हे कोणालाही शक्य नाही.

ही एक अक्षम्य दिशाभूल

हिं. सं.पद्धती, क्रमिक पुस्तकमाला, भाग ४, पृष्ठ ७-वर प्रचलित हिं. संगीताच्या श्रुति-स्वरांचा नकाशा दिला आहे, तो पहावा. त्याचा सूक्ष्मपणे व शास्त्राधाराच्या दृष्टीने अभ्यास करिता त्यातील श्रुती आणि स्वरस्थाने हिंदुस्थानी पद्धतीत न बसणारी, कानांना आणि प्रयोगांना न पटणारी, अतएव अशास्त्रीय आणि दिशाभूल करणारी आहेत, असे दिसेल. याबद्दल असेही म्हणता येईल की, ठीक झाले, भरतशार्ङ्गदेवांना अशी बुद्धी सुचली नाही ! पं. भातखंडे यांनी भरत-शार्ङ्गदेवांचे संस्कृत श्लोकभाष्यही दिले आहे. पंडितजी उत्तम संस्कृतज्ञ होते. असे असता भरतादिकांच्या भाष्यातील अर्थ त्यांना उमगला नसावा, असे म्हणण्याचे धारिष्ट कसे करावे ? परंतु श्रुती व स्वरस्थाने भ्रष्टतेने मांडण्याचे धारिष्ट पंडितजींनी खास केले आहे व त्याचीच नक्कल करून हल्लीचे पंडित ग्रंथकार संगीताचे शास्त्र पढविण्याचा खटाटोप उजळ माथ्याने करितात. पं. भातखंडे स्वतः तंतकार होते. वीणातंत्री ही संगीताच्या शास्त्राची जननी असता या तंत्रीत काय निर्माण होते, याचा बोध घेणे त्यांना वस्तुतः अवघड नव्हते. बीनावरील किंवा सतारीवरील पडदे, त्यांतील गाळे, तसेच अंतरावरून श्रुती समान अंतरांच्या नाहीत, हे त्यांच्या ध्यानात येण्याजोगे होते. पण हे झाले नाही, आणि त्यांचीच नक्कल करणाऱ्या इतर पंडितांना श्रम घेऊन सत्याचा सप्रयोग पडताळा घेण्याचीही बुद्धी झालेली नाही, याचा खरोखर खेद होतो.

यासाठी प्राचीन, प्रचलित, आणि पं. भातखंडे यांनी दिलेले श्रुति-स्वरांचे कोष्ठक पाहणे अगत्याचे होय. भरतशार्ङ्गदेवशास्त्र आणि प्रचलित विज्ञानशास्त्र सप्तकांतर्गत सात शुद्ध स्वर आणि स्वरांतर्गत बावीस श्रुती मानिते. श्रुतिसंख्या

बावीसच, असे भरतापासून सर्वच ग्रंथकार मानीत आलेले आहेत. ही प्रथा अंधश्रद्धेची किंवा व्यक्तिपूजेची नाही, तर निसर्गाची आणि प्रयोगांतरित शास्त्र-सिद्धांतांची बूज राखण्याची आहे. सप्त शुद्धस्वर आणि बावीस श्रुती ही सप्तकाची विभागणी आहे. विशिष्ट स्वर विशिष्ट श्रुतीवर स्थिर होणे, स्वरांतर्गत विशिष्ट श्रुतिसंख्या असणे ही निसर्गाची, स्वयंभूत्वाची किमया आहे.

सारणाप्रयोगात भरतांनी वीणामेरूवर शुद्धषड्जाची स्थापना केली आहे. श. षड्जाच्या दुपटीचा षड्ज दर्शवून तो बाविसाव्या क्षोभिणी नावाच्या श्रुतीवर स्थिर होतो, असेही दर्शविले आहे. हीच भरतकृती प्रचलित तानपुऱ्यात आज आपण मानून आचरितो. तानपुऱ्याचा वरचा मेरू (आड) आणि खालचा मेरू (घोडी) या दोन स्थिर मेरूंमध्ये जी तार ताणून वाजती होते तिला, तिच्यातून उत्पन्न होणाऱ्या ध्वनीला, आपण षड्ज मानितो. भारतीय संगीतप्रथेत तीन सप्तके (म्हणजे मन्द्र, मध्य, तार अशी) आपण मानितो. मन्द्रसप्तकाचा आरंभक षड्ज दुप्पट होऊन मध्यसप्तकाचा आरंभक ठरतो. याच नियमाने तार-सप्तकही. मन्द्रसप्तकाच्या दुपटीच्या षड्जाची श्रुती क्र. २२. हीच 'क्षोभिणी' श्रुती मध्यसप्तकाच्या आरंभक षड्जाची होय. याचा अर्थ श्रुती क्र. २२ दोनदा येते. प्रश्न असा आहे की, क्र. २२ दोनदा मानावयाचा का? याचे उत्तर गणितशास्त्र देते, ते असे – एकदा २२ मानावयाचा, आणि त्याच जागेवर तोच क्रमांक पुन्हा आला तर तो ० मानावयाचा. उदा.

सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां	— (मंद्र)
०	४	७	९	१३	१७	२०	२२	
सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां	— (मध्य)
०	४	७	९	१३	१७	२०	२२	
सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां	— (तार)
०	४	७	९	१३	१७	२०	२२	

पं. भातखंडे यांनी हे न मानिता स्वत:च्या अधिकारात आरंभक षड्जाची स्थापना क्र. १-च्या 'तीव्रा'नामे श्रुतीवर करून ४ ३ २ ४ ४ ३ २ हा नियम व्यवस्थित पाळून दुपटीच्या षड्जाची स्थापना व त्याची श्रुती हीही पुन्हा तीव्राच दिली आहे. शास्त्रीय सप्तकाच्या मर्यादेत तीव्रा श्रुती एकदाच येऊ शकते. क्र. २२-वर, क्षोभिणीवर, सप्तकमर्यादा पूर्ण होते. सप्तक पूर्ण मानिता त्यापुढील तीव्रा श्रुतीचे स्थान दुसऱ्या म्हणजे पुढील सप्तकातील आहे. तीव्रा श्रुतीचे स्थान मेरुमर्यादे-बाहेर आहे. षड्जाची मर्यादा दोन स्थिर मेरूंमध्ये मानिता या ध्वनीला तीव्रा श्रुतीचा आधार शास्त्रसंमत नाही, आणि सप्तस्वर व २२ श्रुती यांची मर्यादा पूर्ण करण्यासाठी कोणत्याही पुढच्या सप्तकातील श्रुती उसनवारी घेणे याला शास्त्र

म्हणत नाहीत. प्राचीन व प्रचलित शास्त्रात — स्वरांत उत्क्रांती झाली आहे, हे मान्यच करावयाला हवे. परंतु ही उत्क्रांती असंबद्ध व अशास्त्रीयतेने झालेली नाही. पण पंडितजींनी ती तशी केली आहे. हे त्यांनी मांडिलेल्या हि. सं. पद्धतीच्या श्रुतिस्वर-स्थानांच्या नकाशावरून स्पष्ट होते.

पं. भातखंडे यांचा प्रमाद कोणता, हे पुढील नकाशा क्र. १० यावरून कळेल —

नकाशा क्र. १०

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	स्वरस्थाने प्राचीन	स्वरस्थाने सारणां-प्रयोगाची	प्रचलित हिंदुस्थानी	पाश्चात्त्य	पं. भातखंडे	
०	क्षोभिणी	शु. निषाद	शु. षड्ज	शु. सा	C	....	
१	तीव्रा	....	....	....	....	सा	
२	कुमद्वती	....	....	....	....	....	
३	मंदा	....	....	....	....	....	
४	छंदोवती	शु. षड्ज	शु. ऋषभ	शु. रे	D	....	
५	दयावती	....	....	....	....	रे	
६	रंजनी	....	....	....	....	....	
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	शु.गान्धार	शु. ग	E	....	
८	रौद्री	....	....	....	....	ग	
९	क्रोधा	शु.गान्धार	शु. मध्यम	शु. म्	F	....	
१०	वज्रिका	....	....	....	....	म	
११	प्रसारणी	....	....	....	....	....	
१२	प्रीती	....	....	....	....	....	
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	शु. पंचम	शु. प	G	....	
१४	क्षिती	....	....	....	....	प	
१५	रक्ता	....	....	....	....	....	
१६	संदीपनी	च्युत पंचम	त्रि.श्रु.धैवत	....	A	....	
१७	आलापिनी	शु. पंचम	शु. धैवत	शु. ध	....	....	
१८	मदंती	....	....	....	....	ध	
१९	रोहिणी	....	....	....	....	....	
२०	रम्या	शु. धैवत	शु. निषाद	शु. नी	B	....	
२१	उग्रा	....	....	....	....	नी	
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	शु. षड्ज	शु. सा	C	....	घोडीमेरू

१ तीव्रा————————————→सां

वरील नकाशात पं. भातखंडे यांचा दुपटीचा षड्ज तीव्रा श्रुती क्र. १–वर, परंतु घोडी-मेरू ओलांडून येतो. मेरू ओलांडून तारेचा जो भाग आलेला असतो तो मणी किंवा बदक सरकाविण्यासाठी, सूक्ष्म फरक काढून तार सुरेल करण्यासाठी आपण वापरतो.

स्तंभ ४-मधील भरत-सारणाप्रयोगातील षड्जारंभक शुद्धस्वरी सप्तक म्हणजेच स्तंभ ५-मधील प्रचलित, हिंदुस्थानी पद्धतीचे सप्तक होय. यातील श्रुती व स्वरस्थाने स्पष्ट आहेत आणि हे शुद्धस्वर हेच आजच्या सतारीवरील शुद्धस्वरी पडदे होत. पं. भातखंडे यांच्या पद्धतीप्रमाणे श्रुति-स्वरस्थाने ठरवून जर तंतुवाद्यावर पडदे बांधिले, तर जे नको ते प्रत्ययास येते. हे सप्तक अनाठायी, अस्थानी आहे. ते हिं. पद्धतीचे नव्हे. अतएव अभ्यासासाठी ते वापरल्यास त्यांतून निराळेच काही अनुभवास येते. हिंदुस्थानी सं. पद्धती (क्र. पु. माला, भाग ४) यात पं. भातखंडे यांनी उद्धृत केलेली प्राचीन ग्रंथकारांची वचने, त्यांतील सुसूत्र अर्थ व प्रयोगसिद्ध अनुभव हा त्यांनी जाणून घेतलेला नाही. म्हणून त्यांची ही दिशाभूल झाली. परंतु याच अज्ञानाचे प्रदर्शन आणि शिकवण अंधश्रद्धेने गेली पन्नास वर्षे अव्याहत चालू आहे.

पं. भातखंडे याच धर्तीवर पुढे काय म्हणतात, ते पाहू.

(१) प्राचीन शास्त्रकार 'श्रूयते इति श्रुतिः' असे सांगतात. हीच कल्पना अभिनवराग-मंजरीकाराने स्पष्ट केली आहे.

(२) नित्यगीतोपयोगित्वमभिज्ञेयत्वमप्युत ।
लक्ष्ये प्रोक्तं सुपर्याप्तं संगीतश्रुतिलक्षणम् ।।

(३) या श्रुतींच्या संख्येविषयी सुदैवाने साऱ्या नव्याजुन्या ग्रंथकारांत एकमत दृष्टीस पडते.

(४) बावीस श्रुतींची वाटणी, अर्थात त्यांचे सा रि ग म प ध नी हे शुद्ध स्वर ४–७–९–१३–१७–२०–२२ या श्रुतींवर मांडिले जात. **आपले आधुनिक विद्वान शुद्धस्वर असे मांडीत नाहीत, ते आपले स्वर उलट क्रमाने मांडितात.** ते आपले शुद्धस्वर १–५–८–१०–१४–१८–२१ या श्रुतींवर मांडितात.

क्र. ४-मधील पं. भातखंडे यांनी 'आपले आधुनिक विद्वान' यांचे मत गृहीत करून हिं. संगीतपद्धतीचे श्रुति-स्वर-सप्तक स्वतःच्या ग्रंथात दिले आहे. पण हे 'आपले आधुनिक विद्वान कोण ?' याचा खुलासा त्यांनी केलेला नाही. जे आधुनिक वद्वान पाश्चात्त्यांच्या आंदोलनसंख्या वापरतात, त्यांना डावलून आधुनिक विद्वानांच्या मतानुसार १–५–८–१०–१४–१८–२१ या श्रुतींवर भातखंड्यांनी स्वर

मांडिले आहेत. त्यांतून ९ श्रुत्यंतरांचा षड्ज-मध्यम-भाव आणि १३ श्रुत्यंतरांचा षड्ज-पंचम-संवाद-भाव निर्माण होत नाही. पण याचा विचार पंडितजींनी केलेला दिसत नाही. ज्या श्रुति-स्वरशास्त्रात ही विसंगती आढळून येते, ते संगीताचे शास्त्र नव्हे, आणि त्यातील सप्तक हे हिंदुस्थानी संगीतपद्धतीचे प्रचलित सप्तक मानणे धोक्याचे आहे.

(५) अभिनवरागमंजरीकार म्हणतो —

[मंजरीकाराचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र ४७]

रागमंजरीकारांच्या श्लोकभाष्याचा अर्थ स्पष्ट आहे. षड्ज चार श्रुतींवर, ऋषभ सात श्रुतींवर, गान्धार नऊ श्रुतींवर, मध्यम तेरा श्रुतींवर, पंचम सतरा श्रुतींवर, धैवत विसाव्या व निषाद बाविसाव्या श्रुतीवर. याप्रमाणे सप्तस्वरांची स्थापना करून मध्य व तार सप्तकांतील स्वरांची व्यवस्था असावी, असा स्पष्ट निर्देश आहे. निसर्गाचा आदेश, स्वयंभू तत्त्वातून निर्माण होणाऱ्या श्रुती, त्यांचे क्रम, शुद्ध स्वर, ठराविक श्रुतिस्थानांवरच स्वर, संपूर्ण सप्तकात बावीस श्रुती आणि दुसऱ्या सप्तकातील श्रुतीने सप्तक पूर्ण न करणे, हे पं. भातखंडे यांच्याव्यतिरिक्त संगीताच्या प्रथेत व नियमांत सर्वत्र आहे. सर्व प्राचीन ग्रंथकारांनी, अर्वाचीन पंडितांनी, पाश्चात्त्य पंडितांनी, किंबहुना, सर्व जगाने हे पाळले आहे. मग पं. भातखंडे यांच्या मांडणीला अर्थ काय ? तेव्हा १–५–८–१०–१४–१८–२१-वाले विद्वान येथे कामाचे नाहीत; तर ०–४–७–९–१३–१७–२०–२२ असे मानून ते आचरणात आणणारे विद्वानच अचूक होत. यातील मुद्दा किंवा सार हेच की, पं. भातखंडे यांचे शु.स्वर गरजेपेक्षा एका-एका श्रुतीने चढे आहेत. म्हणजेच ते भारतीय संगीताचे नव्हेत. आता भारतीय संगीतापेक्षा हिं. संगीतपद्धती काही वेगळी नाही; आणि असली, तरी मूलभूत शु.स्वरी सप्तक जगात एकच आहे.

पं. भातखंडे पुढे म्हणतात —

(६) " मागल्या चारपाचशे वर्षांतील ग्रंथकार श्रुती सारख्या मानीत नसत. 'अनूपविलास' या ग्रंथात दिसते की, उत्तरोत्तरसंकोचस्त्वाकाशे भवति ध्रुवम् । समभागप्रकल्पोऽत्र न साधु मन्यते बुधैः ॥ तस्माद् भागास्तु विषमाः कल्पिता भरतादिभिः ॥" वरील श्लोक पं. भावभट्टांचा आहे, त्यात शेवटी भरताचे नाव आहे, परंतु पं. भातखंडे ग्रंथात म्हणतात, " भावभट्टाचा भरतनाट्यशास्त्रकार भरत नव्हे, हे खचित. "

भरतशार्ङ्गदेव आपापल्या श्रुती समान, नियतप्रमाण मानीत, असे पं. भातखंडे यांचे ठाम मत. परंतु भावभट्टाने भरतांचे मत देऊन श्रुती असमान आहेत, हे विद्वानांचे मत, असे म्हटले आहे. म्हणजे भरतशार्ङ्गदेवांच्या श्रुती असमान, हे

पं. भावभट्टांनी सिद्ध केले. परंतु पं. भातखंडे स्वतःच्या मतपुष्टचर्थ ' भावभट्टाचा भरत, नाटचशास्त्रकार भरत नव्हे हे खचित ' असे म्हणतात. या 'खचित'ला आधार काय? नाटचशास्त्रकार भरताविना आणखी कोणता भरत नाटचशास्त्रकार झाला, याला इतिहासात (संगीताच्या तरी) दुसरा पुरावा काय ?

(७) भातखंडे पुढे म्हणतात —

"श्रुतिस्वरस्थानांचा ध्वनिदृष्टीने **समाधानकारक खुलासा** करून दाखविण्याची दोन साधने आहेत :

(१) वीणेच्या वाजत्या तारेच्या निरनिराळचा लांबीने ध्वनी सांगणे.

(२) प्रत्येक ध्वनीची एका सेकंदात होणारी तुलनात्मक आंदोलने (व्हायब्रेशन्स) सांगणे.

या दोन साधनांपैकी दुसरे साधन आपल्या प्राचीन ग्रंथकारांना अवगत नव्हते. पहिले साधन निदान मध्यकालीन ग्रंथकारांना अवगत होते. त्याचा त्यांनी उत्तम उपयोगही करून घेतला. भरतशार्ङ्गदेवांनी या साधनांचा उपयोग केलेला दिसत नाही. परंतु ते श्रुतीला माप स्वीकारून साऱ्या श्रुतींना समान मानीत असत, व स्वर मांडीत असत. म्हणून त्यांस साधनांचा उपयोग करण्याची जरूर भासली नसेल. स्थाने सांगितली नाहीत, हे मात्र खरे."

श्रुति-स्वरस्थानांचा समाधानकारक खुलासा करून दाखविण्याची वरील दोन साधने पं. भातखंडे मान्य करितात; तेव्हा मध्यकालीन ग्रंथकारांचे वीणेच्या वाजत्या तारेच्या निरनिराळचा लांबीने स्वर सांगणे बरोबर आहे. शिवाय, आधुनिक ग्रंथकारांनी आंदोलनसंख्या देऊन ध्वनी सांगितले, हेही बरोबर आहे; परंतु आदोलनसंख्यापद्धती पाश्चात्त्यांची, म्हणून भ्रांतिमूलक, असा पं. भातखंडे यांचा समज. ध्वनी पाश्चात्त्य असो वा भारतीय असो, आंदोलनावस्था व ध्वनी यांचे नाते अतूट असते. कारण ती नैसर्गिक क्रिया होय. भाषा व आकडे यांत फरक म्हणून आंदोलने भारतीय स्वराला लावणे हा काही गुन्हा नाही. ते पोषकच आहे. भरत-शार्ङ्गदेवांनी या साधनांचा उपयोग जरी केला नव्हता, तरी या साधनांविना त्यांनी मांडिलेले श्रुति-स्वर मध्यकालीन ग्रंथकारांनी तारेच्या लांबीत ताडून पाहिले, तो ते अचूक व योग्य आहेत, हेच त्यांच्या अनुभवास आले. श्रुतीला माप समजून साऱ्या श्रुती समान मानीत, असे पं. भातखंडे आवर्जून सांगतात. श्रुती समान हा समज सुरेंद्र मोहन टागोर यांचाही होता. या विद्वानांनी भारतीय संगीत व शास्त्र यांवर बरेच ग्रंथ लिहिलेले आहेत. वीणेवरील तारेचे बावीस समान भाग पाडून स्वर आणि त्यांची व्यवस्थित स्थाने यांचा अनुभव घेता या ग्रंथकारांना स्वर व स्थाने जमेनात, असा अनुभव मिळाला. टागोर आपल्या 'सिक्स प्रिन्सिपल्स ऑफ रागज ' या ग्रंथात म्हणतात. [याबद्दलचे भाष्य (इंग्रजी) परिशिष्टांत पहावे : क्र. ४८] तेव्हा टागोर

म्हणतात, त्याप्रमाणे प्राचीन ग्रंथकारांचे श्रुति-स्वरसिद्धांत नुसत्याच 'सेन्स ऑफ म्यूझिक'वर आधारित नव्हते, ते गणितावर आधारलेले होते, हे आजच्या गणितानुसार सिद्ध होते.

पं. भातखंडे पुढे म्हणतात —

(८) "अहोबलादी पंडितांनी बहुतेक स्वरस्थाने सांगून साऱ्या देशावर महदुपकार करून ठेविले आहेत, असे विद्वानांचे मत आहे. आणि ही स्वरस्थाने आजच्या आपल्या हिंदुस्थानी स्वरस्थानांशी उत्तम मिळती असल्यामुळे आपल्या स्वररचनेला परंपरेचा व शास्त्रोक्तपणाचा किती गौरव आला आहे!"

(९) "श्रीनिवास पंडिताने 'रागतत्त्वविबोध' या ग्रंथात वर्णन केलेल्या स्वरस्थानांचा ध्वनिदृष्टीने वाचकांस बोध व्हावा, म्हणून आपण वीणेची तार ३६ इंच घेऊन पंडिताच्या वर्णनाप्रमाणे तिचे विभाग करू. तारेच्या भागाची लांबी कळली की गणिताने आंदोलने लगेच ठरविता येतात, हे आजकालच्या सुशिक्षितांना सांगणे नलगे. पंडितांची शुद्ध-स्वरस्थाने तारेच्या लांबीने कशी येतात, ती पहा —

[याविषयीचा पं. श्रीनिवासांचा श्लोक परिशिष्टात पहावा : क्र. ४९]

षड्ज	आंदोलने	= २४०	तारेची	लांबी	= ३६	इंच
तारषड्ज	,,	= ४८०	,,	,,	= १८	,,
अतितारषड्ज	,,	= ९६०	,,	,,	= ९	,,
मध्यम	,,	= ३२०	,,	,,	= २७	,,
पंचम	,,	= ३६०	,,	,,	= २४	,,
गान्धार	,,	= २८८	,,	,,	= ३०	,,
ऋषभ	,,	= २७०	,,	,,	= ३२	,,
धैवत	,,	= ४०५	,,	,,	= २१$\frac{१}{३}$	,,
निषाद	,,	= ४३२	,,	,,	= २०	,

नकाशा क्र. ११

श्रुति क्र.	श्रुतिनावे	प्राचीन ध्रुव-वीणास्वर	प्राचीन चल-वीणास्वर	पं.श्रीनिवास स्वर	प्रचलित स्वर	आंदोलन-संख्या	वीणातंत्री (तार) ३६″	पंडित भातखंडे ग्रंथ
मेरू ०	क्षोभिणी	शु.निषाद	सा	सा	शु. सा	२४०	मेरु	……
१	तीव्रा	कै.निषाद	……	……	……	$२५३\frac{१}{८}$	……	सा
२	कुमुद्वती	का.निषाद	……	को. रे	को. रे	२५६	……	……
३	मंदा	……	……	……	……	$२६६\frac{२}{३}$	……	……
४	छंदोवती	शु.षड्ज	रे	शु. रे	शु. रे	२७०	३२	……
५	दयावती	……	……	……	……	$२८४\frac{४}{९}$	……	रे
६	रंजनी	……	……	को. ग	……	२८८	……	……
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	ग	शु. ग	शु. ग	३००	३०	……
८	रौद्री	……	……	……	……	$३०३\frac{११}{२७}$	……	ग
९	क्रोधा	शु.गान्धार	म	शु. म	शु. म	३२०	२७	……
१०	वज्रिका	सा.गान्धार	……	को. म	……	$३३७\frac{१}{२}$	……	म
११	प्रसारिणी	अं.गान्धार	……	ती. म	ती. म	$३४१\frac{१}{३}$	……	……
१२	प्रीती	……	……	……	……	$३५५\frac{५}{८}$	……	……
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	प	शु. प	शु. प	३६०	२४	……
१४	क्षिती	……	……	……	……	$३७९\frac{११}{१६}$	……	प
१५	रक्ता	……	……	को. ध	को. ध	३८४	……	……
१६	संदीपनी	च्यु.पंचम	त्रि.श्रु.ध	ती. ध	ती. ध	४००	……	……
१७	आलापिनी	शु.पंचम	ध	शु. ध	शु. ध	४०५	$२१\frac{१}{३}$	……
१८	मदंती	……	……	……	……	$४२६\frac{२}{३}$	……	ध
१९	रोहिणी	……	……	……	……	४३२	२०	……
२०	रम्या	शु.धैवत	नी	शु. नी	शु. नी	४५०	$१९\frac{३}{१६}$	……
२१	उग्रा	……	……	……	……	$४५५\frac{१}{९}$	……	नी
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	सां	शु. सां	शु. सां	४८०	१८मेरू	……
१	तीव्रा	……	……	……	……	……		सां

पं. श्रीनिवासांचा श्लोक, त्याच्या अर्थानुसार स्वर व त्यांच्या आंदोलन-संख्या व इंचांत तारेवरील स्थानेही पं. भातखंडे यांनी दिली आहेत. याचा अर्थ असाच होतो की, पं. श्रीनिवासांनी प्रचलित विज्ञानप्रयोग व शास्त्र आणि आजच्या वीणेवरील तारेत निर्माण होऊन जे प्रत्यक्ष प्रत्ययाला येते, तेच श्लोकात दिलेले आहे. पं. श्रीनिवासांनी स्पष्ट म्हटले आहे की, —

पूर्वान्त्ययोश्च मेर्वोश्च मध्ये तारकसः स्थितः ।

म्हणजे पूर्व आणि अन्त्य मेरूंमध्ये तारषड्जाचे स्थान असते. याचाच अर्थ वीणापूर्व मेरूवर म्हणजे आडस्थानी (आरंभक) षड्ज व ३६ इंचांचा मध्य म्हणजे १८ इंचांवरचे स्थान तेथे तारषड्ज, दुप्पटीचा षड्ज. पं. अहोबलांचे सिद्धांत पं. श्रीनिवासांप्रमाणचे आहेत. पं. भातखंडे अहोबलांचे उपकार मानून परंपरेचा व शास्त्राचा गौरव करितात. या सर्वांचा विचार करिता प्रश्न असा की, तीव्रा श्रुतीवर षड्जाची स्थापना करून सप्तक पूर्ण होण्यासाठी दुसऱ्या म्हणजे अन्त्य मेरूच्या पलीकडील श्रुती हिशोबात घेऊन सप्तक पूर्ण करण्याचा पं. भातखंडे यांना अधिकार कोणी दिला ? आणि त्यांच्या या मांडणीत हिं. श्रुतिस्वरसप्तकाच्या परंपरेचा गौरव होतो काय ? आणि विज्ञान व शास्त्र यांचा तरी साक्षात्कार होतो काय ? — होत नाही, हेच उत्तर आहे.

पं. श्रीनिवासांचे 'पूर्वान्त्ययोश्च मेर्वोश्च मध्ये तारकसः स्थितः' व भरत-शार्ङ्गदेवाचे "मध्यस्थानस्थः षडजो द्विगुणसमः" यांचा अर्थ एकच आहे. भरत ते पं. श्रीनिवास या हजारो वर्षांतील पंडितांनी निसर्गविरुद्ध सिद्धांत मांडिलेले नाहीत. पुढचा अपवाद फक्त पं. भातखंडे यांचा.

[यापुढे नकाशा क्र. ११-मध्ये प्राचीन, प्रचलित, पं. श्रीनिवास व पं. भातखंडे यांच्या श्रुतिस्वरांची स्थाने, प्रचलित आंदोलनसंख्या, व तारेची लांबी दिली आहे. ती कृपया पहावी.]

सर्व जगाने मानिलेले नैसर्गिक स्वरसप्तक आणि पं. भातखंडे यांचे स्वरसप्तक यांतील तफावत सुज्ञ वाचकांच्या सहज लक्षात येईल. आणि पं. भातखंडे यांचे स्वरसप्तक परपरागत नाही, व गौरवास्पदही नाही, हेही कळून चुकेल. हीच चूक त्यांची पठडी आजतागायत पढवीत आली आहे. या चुकीला सरकारमान्यताही मिळालेली जाहे.

नकाशा क्र. ११ याकडे लक्षपूर्वक पाहता आजच्या हिं. पद्धतीचे शुद्धस्वर, त्यांच्या आंदोलनसंख्या, तारेवरील इंचांत त्यांची स्थाने यांचा बोध होतो, आणि पं. भातखंडे यांचा स्वकपोलकल्पित बदल कसा अशास्त्रीय व हानिकारक आहे, याचाही उलगडा होतो.

(१०) पं. भातखंडे यांचा आक्षेप

"पं. श्रीनिवास यांची शुद्ध स्वरस्थाने तर सर्वसंमतच दिसतात, मात्र पाश्चात्य पंडित धैवताची आंदोलने ४०० मानितात, व आपले हिंदुस्थानी विद्वान ती ४०५ मानितात."

या आक्षेपाला उत्तर हेच की, आमचे हिंदुस्थानी विद्वान ४०० व ४०५ या आंदोलनांचे दोन्ही धैवत मानितात. तसे मानणे भागच आहे. ४०० व ४०५ आंदोलनांचे धैवत एक नव्हेत. या दोन्ही धैवतांत ५ आंदोलनांचा फरक आहे. ४००-चा धैवत तीन श्रुतींचा व ४०५-चा धैवत चार श्रुतींचा आहे. भरतशार्ङ्गदेवांचे षड्ज-ग्रामिक चतुःश्रुतिक शु. पंचम व मध्यमग्रामिक त्रिश्रुतिक च्युतपंचम म्हणजेच प्रचलित ४०५ व ४०० या आंदोलनांचे धैवत होत, हे भरतशार्ङ्गदेवांनीच सारणा-प्रयोगात स्पष्ट केले आहे. आणि **प्रमाणश्रुतीचे परिमाण** म्हणजेच या दोन धैवतांतील फरक, म्हणजे ५ आंदोलने होत. षड्ज व मध्यम या ग्रामांचे स्वर, श्रुती व आंदोलनसंख्या मांडून पाहता याची प्रचीती येते.

प्रचलित ष. ग्रा. श्रुतिस्वर	......							
मेरू	सा	४ रे	३ ग	२ म	४ प	४ ध	३ नी	२ सां
आंदोलने	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०
प्रचलित म. ग्रा. श्रुतिस्वर								
मेरू	सा	४ रे	३ ग	२ म	४ प	३ ध	४ नी	२ सां
आंदोलने	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०
प्रचलित पाश्चात्य वर								
स्वर	C	D	E	F	G	A		C
आंदोलने	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०

यांतील पाश्चात्य ४००-चा धैवत म्हणजे हिंदुस्थानी मध्यमग्रामिक धैवत होय. आंदोलनसंख्या पाश्चात्य आहे, हे मान्य करिता ४००-चा धैवत पाश्चात्यांचा आमचा नव्हे, हे मान्य होणारे नाही. कारण या दोन धैवतांवरच आमच्या षड्ज व मध्यम या ग्रामांची उभारणी व अस्तित्व आहे. परंतु आजच्या हिंदुस्थानी प्रथेत ग्राम न मानण्याचा प्रघात आहे; म्हणून ४०० व ४०५ या धैवतांचे महत्त्व मानिले जात नाही. पण मानिले न गेले, तरी त्यांचे अस्तित्व आहेच.

पं. भातखंडे यांचे ग्रंथ त्यांच्या अविश्रांत प्रयत्नांनी निर्माण झाले. प्राचीन संस्कृत ग्रंथांत काय आहे, याचे आकलन होण्यास त्यांच्या ग्रंथांचा उपयोग होतो,

हे मान्यच करावयाला हवे. प्राचीन व प्रचलित श्रुति-स्वरशास्त्रात फरक काय, हे भरतशार्ङ्गदेवांनी सारणाप्रयोगात स्पष्ट केले आहे. ध्वनिशास्त्रात हा प्रयोग फार महत्त्वाचा ठरतो.

पं. भातखंडे यांवरील टीका हिं. स्वरशास्त्राची शुचिर्भूतता कायम राखण्याच्या दृष्टीने केली आहे. तीत भातखंडे अजाण होते, हे सूचित करण्याचे नसून पं. भातखंडे यांसारख्या बुद्धिमान ग्रंथकाराने केलेल्या चुका सुधारल्या जाणे इष्ट आहे, या प्रांजल दृष्टीने प्रस्तुत टीका केली आहे.

६७. **१. म्यूझिक, ईस्ट अॅण्ड वेस्ट** (१९०८)

२. आर्य-संगीताची उपपत्ती व भारतीय गायनपद्धतीची मूलतत्त्वे (१९२३)

३. भरताचे श्रुतिदर्शन व शार्ङ्गदेवाचा सारणाचतुष्टयाचा प्रयोग (१९२८)

वरील तीन ग्रंथ कै. कृ. ब. देवल, रिटायर्ड डेप्युटी कलेक्टर,सांगली यांचे आहेत.

कै. देवल म्हणतात— हिंदुस्थानी गायनाला शास्त्राचा आधार नाही व तेथील गवयी लोक अंधळेपणाने गाण्यातील स्वर लावतात, असे आरोप युरोपियन पंडितांनी आमच्या गायनकलेवर केले. इ. स. १८००-च्या सुमारास हिंदुस्थानात कंपनी-सरकारचे राज्य सुरू झाले. नंतर बोर्ड ऑफ डायरेक्टर्सकडून कंपनीच्या नोकरवर्गास एक हुकूम सुटला की, सरकारी नोकरीखेरीज हिंदुस्थानातील वाङमय, कला, खनिज, जंगल, प्राणी इ. विषयांपैकी एक विषय घेऊन दरवर्षी निबंध लिहून तो रॉयल सोसायटी ऑफ आर्टस्, लंडन , या संस्थेकडे पाठवावा. या कामगिरीबद्दल योग्य पारितोषिक दिले जाईल. या सूचनेनुसार ज्यांनी निबंध लिहिले, ते गृहस्थ येणेप्रमाणे —

ग्रंथ	१. कॅप्टन विलार्ड	--	म्यूझिक ऑफ हिंदुस्तान
,,	२. सर वुइल्यम जोन्स	--	म्यूझिकल स्केल्स
,,	३. बोझाँक	--	हिंदू डिव्हिजन्स ऑफ दि ऑक्टेव्ह
,,	४. कॅ. डे	--	म्यूझिक ऑफ सदर्न इंडिया
,,	५. एलिस	--	म्यझिकल स्केल्स ऑफ दि वर्ल्ड

यांतील एलिस यांचा निबंधग्रंथ १८८५ साली तयार झाला. त्यात ते म्हणतात, " हिंदुस्थानातील निरनिराळ्या भागांत निरनिराळ्या गायनस्वरश्रेणी

वापरून गवयी लोक मनास येईल तसे गातात. यांच्या गायनात किंवा स्वरश्रेणीत नैसर्गिक नियम मुळीच नाहीत, शास्त्राधार नाहीत. "

एलिसचे हे प्रलाप वाचून मी भारतीय संगीतशास्त्राचे संशोधन करण्यास उद्युक्त झालो. याकरिता सन १९१२-मध्ये फिलहारमॉनिक सोसायटी स्थापन केली. या सोसायटीचे अध्यक्ष म्हणून ई. क्लेमेंटस् यांची नियुक्ती झाली. मी केलेले कार्य मि. क्लेमेंटस् यांनी तपासून बरोबर आहे, असा अभिप्राय दिला. नंतर क्लेमेंटस् यांनी 'रागज ऑफ हिंदुस्तान' (भाग १ व २) लिहून इंग्रजी भाषेत ते प्रसिद्ध केले.

कॅ. डे यांनी स्वतःच्या 'म्यूझिक ऑफ सदर्न इंडिया' या ग्रंथात एक विधान केले आहे की, 'प्रसिद्ध इतिहासकार स्ट्रॅबो म्हणतो की, 'ग्रीक गायन-कलेचा हिंदुस्थानी गायनकलेवर मोठा परिणाम झाला आहे.' स्ट्रॅबो यांचे हे विधान खरे नव्हे, कारण ऋक्प्रातिशाख्ये इ. प्राचीन संस्कृत ग्रंथांत 'के ते यमा नाम । सप्तस्वरास्ते यमाः।' असे विधान असून ब्राह्मणग्रंथांतील काही उल्लेखांवरून आमच्या गायनशास्त्राचा मूळ काळ ब्राह्मणकाळाच्या मागे नेण्यास काही हरकत नाही. हल्लीच्या विद्वानांच्या संशोधनावरून ब्राह्मणकाल इ. स. पूर्व ३००० ते २५०० येथपर्यंत जातो. श्री. कुंटे, पिंगळे, सहस्रबुद्धे, बनहट्टी, राजा सु. मो. टागोर, चिन्न स्वामी मुदलियार, पं. भातखंडे इ. पंडितांनी भारतीय गायनशास्त्रावर बरेच लिहिले आहे; परंतु हा विषयच कठीण असल्यामुळे श्रुतीसारखे काही विषय सोडविण्यास कठीण झाले. संस्कृत ग्रंथांतील श्लोकांचा अर्थ काही ठिकाणी चुकीचा लाविला गेला, यामुळे हिंदी गायनाची व शास्त्राची किंमत कमी झाली. ती वाढविण्यासाठी माझे प्रयत्न आहेत.

गणित व गायनशास्त्र ही परस्पर अविच्छेद्य रितीने संबद्ध आहेत. हे वाचून पुष्कळांना आश्चर्य वाटेल व प्रसिद्ध जर्मन शास्त्रज्ञ मि. हेलमहोल्ट्झ यांनाही ते वाटले. हे त्यांच्या पुढील उताऱ्यावरून दिसून येईल.

[हेल्महोल्ट्झ् : पॉप्युलर लेक्चर्स ऑन सायंटिफिक सबजेक्टस्, फर्स्ट सेरीज पृ. ४५.]

"संगीताच्या प्रत्यक्ष आणि शास्त्रीय शाखेतील ध्वनि-स्वर-संवाद मानवी मनावर परिणाम करितात; ते संवेदनशील असतात, आणि हे ध्वनि-स्वर-संवाद गणिताधारित असतात, हे जेव्हा माझ्या अनुभवास आले, तेव्हा मी आश्चर्याने दिङ्मूढ झालो. गणित आणि संगीताचे ध्वनिस्वर हा खरोखरच मती गुंग करणारा प्रकार होय ! श्रुत्यंतरे, स्वरांतरे यांचे शुद्ध गणित, संवेदनशील सूक्ष्म व स्थूल स्वर हे लाग्रतम गणितावर आधारित असतात."

कांट काय म्हणतात

"कोणत्याही शास्त्राची पूर्णावस्था गणिताशिवाय नसते. जेथे शास्त्र तेथे गणित आलेच. शास्त्राविना कला नाही, असे मानिले, तर संगीतकलेला शास्त्र आहेच; म्हणून गणितही आलेच."

आपले संस्कृत ग्रंथकारही हेच सांगतात—

ज्ञानं च लोके यदिहास्ति किञ्चित्
साङ्ख्यागतं तच्च महन्महात्मन् ॥

प्राचीन ग्रीक गायनशास्त्र व आमच्या ग्राम-मूर्च्छना-जाती यांशी ग्रीक पद्धतीचा संबंध किंवा सारखेपणा यांसंबंधी कै. देवलांचे विवेचन उपयुक्त आहे.

षड्ज व मध्यम या ग्रामांविषयी कै. देवल म्हणतात — षड्जग्राम म्हणजे काय? जनक स्वरमालेला षड्जग्राम असे नाव का देण्यात आले ?

ष. ग्राम – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी
म. ग्राम – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

या स्वरमालेत प हा स्वर थोडा नीच करून मध्यमग्राम झालेला आहे. असे करिताना स्वरमालेत चतुःश्रुतिक आणि त्रिश्रुतिक स्वरांच्या विभागणीत फरक करणे अगत्याचे आहे, हे सहज लक्षात येते. भरताचार्यांनी मध्यमग्रामात री व प तसेच षड्जग्रामात सा व प या स्वरांना संवादी स्वर म्हटले आहे.

भरतमुनींच्या ग्रंथावरील टीकाकारांनी आपल्या टीकेत खालील स्वरांतरे संवादी आहेत, असे लिहून ठेविले आहे.

ष.ग्राम – सा – प, री–ध, ग–नी, म–सा
म.ग्राम – री – ध, ग–नी, म–सा, प–री.

वरील निरनिराळ्या लक्षणांवरून ग्राम म्हणजे, पूर्णयमाची, गुरुयमाची, लघुयमाची व अर्धयमाची श्रेणी असे अनुमान निघते. तसेच, षड्जग्रामात च्युतपंचमांतरित स्वर प–री व मध्यमग्रामात सा–प यांत च्युतपंचमांतर असते.

ष.ग्राम सा	३ रे	२ ग	४ म	४ प	३ ध	२ नी	४ सा
सेंट ०	१८२	११२	२०४	२०४	१८२	११२	२०४
म.ग्राम सा	३ रे	२ ग	४ म	३ प	४ ध	२ नी	४ सा
सेंट ०	१८२	११२	२०४	१८२	२०४	११२	२०४

भरतमुनींचे अंतरगान्धार व काकली-निषाद या दोन विकृत स्वरांचाही षड्ज व मध्यम या ग्रामांत समावेश होतो. म्हणून या दोन स्वरांचा समावेश करून दोन + दोन अशी चार प्रकारची स्वरसप्तके तयार होतात :

(१)	३	२	४	४	३	२	४
(२)	३	४	२	४	३	२	४
(३)	३	४	२	४	३	४	२
(४)	३	४	४	२	३	४	२

मूळ ग्राम आणि तद्धित किंवा साधित ग्राम ह्या मूळ स्वरश्रेणी होत. हिंदुस्थानी-गायनात असणारे व होणारे निरनिराळे राग व रागिण्या या वरील स्वर-श्रेणीपासून तयार होतात. **ग्रामात असणारा महत्त्वाचा धर्म म्हणजे स्वरांतरांचा क्रम होय.**

कै. देवलांचे ग्रंथ आधुनिक पद्धतीने म्हणजे स्वरांच्या आंदोलनसंख्या, गुणोत्तरे, श्रुतींच्या किमती, सेंटमध्ये त्यांचे मापन या सर्व दृष्टींनी अभ्यास करण्यास उपयुक्त आहेत. शास्त्रज्ञ कोठेतरी चूक करून घसरतो, याला कै. देवलही अपवाद नव्हेत. कै. देवल षड्जग्राम, मध्यमग्राम, अंतरगान्धार, काकलीनिषाद, त्यांचे नियोजन, श्रुत्यंतरे, सेंटमधील किमती उत्तम प्रकारे जाणीत होते. आणि या जाणकारीची पावतीही त्यांना क्लेमेंट्स्साहेबांनी व्यवस्थित दिली आहे. कै. देवलांचे श्रुतिस्वरशास्त्रावरील निबंध क्लमेंट्स् यांनी तपासलेले होते. क्लेमेंटस् स्वतःच्या इन्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ इंडियन म्यूझिक या ग्रंथात म्हणतात —**प्राचीन ग्रंथातील श्रुतींच्या श्री. देवलांनी लाविलेल्या अर्थाबद्दल मतभेद होणे अशक्य आहे.**

तो अर्थ असा—

द्विश्रुतिक = जस्ट सेमिटोन = $\frac{१६}{१५}$ = ११२ सेंट
त्रिश्रुतिक = मायनर टोन = $\frac{१०}{९}$ = १८२ सेंट
चतुःश्रुतिक = मेजर टोन = $\frac{९}{८}$ = २०४ सेंट

हा मजकूर खुद्द कै. देवलांनीच स्वतःच्या 'आर्यसंगीतशास्त्राची उपपत्ती व भारतीय गायनपद्धतीची मूलतत्त्वे' या ग्रंथातील प्रस्तावनेत दिला आहे.

ई. क्लेमेंट्स् हे हुद्द्याने सेशन्स जज्ज होते. स्वतः पाश्चात्त्य-संगीत-शास्त्रप्रवीण होते. भारतीय प्राचीन व प्रचलित संगीत व शास्त्र यांचा सखोल अभ्यास करून त्यांनी वरील ग्रंथ लिहिला, याबद्दल त्यांना धन्यवाद देणे उचित

आहे. क्लेमेंट्स् यांच्या "मतभेद होणे शक्य नाही," या निर्णयाने भरत-शार्ङ्ग-देवादिक ग्रंथकार व त्यांनी मांडिलेले शास्त्र यांना ग्रामांतून हद्दपार कसे केले याचा इतिहास येथे देणे मनोरंजक ठरेल. परंतु या मनोरंजनाबरोबर प्राचीन ऋषिमुनींना अन्याय झाल्याचाही दाखला मिळेल आणि मध्यमग्रामाच्या अट्ठावीस मूर्च्छनांतून निर्माण होणाऱ्या असंख्य रागरागिण्याही नामशेष कशा झाल्या, याची प्रचीती येईल. ही गंभीर घटना प्राचीन ऋषिमुनींच्याअलौकिक बुद्धिमत्तेला हरताळ फासणारी ठरते. कै. देवल हे प्राचीन ग्रंथकारांचे व त्यांनी मांडिलेल्या शास्त्राचे अत्यंत अभिमानी होते; म्हणून स्वतःचे सिद्धांत अचूक मांडणे हे त्यांचे उद्दिष्ट होते-

कै. देवलांचा प्रमाद तरी कोणता ?

कै. देवलांनी 'भारतीय गायनपद्धतीची मूलतत्त्वे' या ग्रंथात पृष्ठ २२ ओळ ९–१३–१४ यांत स्पष्ट म्हटले आहे की, "षड्जग्रामातील ग स्वर वाढवून जर आपण तो अन्तर-ग केला, तर आपणांस **मध्यमग्राम मिळतो.**" पण याला शास्त्रीय उत्तर असे आहे की, प्राचीन ग्रंथकारांनी शु.गान्धार दोन श्रुतींनी वाढवून त्याला अन्तरगांधार ही संज्ञा देऊन मध्यमग्रामाची उत्पत्ती होते, असे शास्त्र मांडिलेले नाही. कै. देवल पुढे म्हणतात—

"कारण या वेळी सा हा मध्यम होतो."

हे एक वेळ मान्य केले, तरी षड्जग्रामामधील म-च्या पुढील स्वरांची व त्यांमधील श्रुतींची वाट काय? यासाठी षड्जग्रामाच्या श्रुति-स्वरांची मांडणी करून पाहू या—

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा = २२ श्रुती

यातील शु.गान्धार शु.मध्यमाच्या चार श्रुतींपैकी दोन घेऊन (वाढतो), –अन्तरगान्धार बनतो, म्हणजे

सा ३ रे २ ग ४ म = सा ३ रे ४ अन्तर-ग २ म असे होते.

कै. देवल म्हणतात. "कारण या वेळी सा हा मध्यम होतो." अर्थात वरील सप्तकात नऊ-श्रुत्यंतर-नियमाने आरोही क्रमाने सा-चा म हा मध्यम व अवरोही क्रमाने म-चा मध्यम सा होतो, हे उघड आहे. कै. देवलांच्या वाक्यांचा शब्दशः अर्थ घेतल्यास तो अन्तर-गांधार हा सा-चा मध्यम होतो, असा होतो. परंतु हे देवलकृत मानणे निसर्ग, शास्त्र आणि संवाद ही तत्त्वे मानीत नाहीत. निसर्ग व शास्त्र हे मानील की, सा-चा अन्तरगान्धार सप्तश्रुतिक असल्यामुळे या दोन स्वरांत अनुवादांतर आहे. पण हा षड्जमध्यमभाव नव्हे.

" मतभेद होणे शक्य नाही " यातील मतभेद

श्रुतींचा मतभेद न होणारा अर्थ --

द्विश्रुतिक = जस्ट सेमिटोन = $\frac{16}{15}$ = ११२ सेंट
त्रिश्रुतिक = मायनर टोन = $\frac{10}{9}$ = १८२ सेंट
चतु:श्रुतिक = मेजर टोन = $\frac{9}{8}$ = २०४ सेंट

मध्यमग्रामात म ३ प ४ ध असे श्रुतिस्वर आहेत. म्हणजे एकूण ३ + ४ श्रुती = मायनर मेजर टोन = १८२ + २०४ = ३८६ सेंट आहेत. त्याचप्रमाणे सा ३ रे ४ अन्तर-ग = ३ + ४ श्रुती = १८२ + २०४ = ३६८ सेंट आहेत.

मध्यमग्रामात म-पासून ७ श्रुतींचा धैवत हा स्वस्थानापासून च्युत न होता बनतो. त्याचप्रमाणे षड्जग्रामातील शु.गान्धार च्युत होऊन ७ श्रुतींचा अन्तर-गान्धार बनतो.

(१) सा ३ रे २ ग ४ म = १८२ + ११२ + २०४ = ४९८ सेंट
(२) सा ३ रे २ ग २ अं.-ग २ म = १८२ + ११२ + ११२ + ११२
= ५१८ सेंट

कै. देवलांच्या मतभेद न होणाऱ्या प्राचीन श्रुतींचा अर्थ सा ते म या अंतरात एकदा ४९८ सेंट व त्याच अंतरात ५१८ सेंट असा होतो. वास्तविक सा ३ रे २ ग ४ म = १८२ + ११२ + २०४ = ४९८ आणि सा ३ रे ४ अं.-ग = ८२ + २०४ = ३८६ हवे. कारण मध्यमग्रामात म ३ प ४ ध = १८२ + २०४ = ३८६ आहे.

याचा निष्कर्ष हा की, **मध्यमग्राम बनवावयाचा, तो मध्यमालाच आरंभक स्वर मानून; अन्तरगान्धाराला मानून नव्हे. सा हा अन्तरगान्धाराचा मध्यम होणे दुरापास्तच आहे.**

कै. देवलांनी हल्लीचे षड्ज व मध्यम हे ग्राम स्पष्ट केले आहेत, ते—

(१) सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सां – ष.ग्राम
(२) सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सां – म.ग्राम

यांत प्राचीन अन्तर-गान्धाराचे स्थान २ म ४ प = २ म २ तीव्र म २ प यांतील २ तीव्र मध्यम म्हणजेच प्राचीन अन्तरगान्धार होय. यावरून **मध्यमग्रामाचा आरंभ शु.मध्यमापासून होतो; तीव्र मध्यमापासून नव्हे,** हे दिसून येईल.

देवलांचा अन्तरगान्धार म्हणजे मध्यमग्राम हे प्रकरण अधिक तपशिलाने मांडून पाहता —

(१) सा ३ रे २ ग ४ म = १८२ + ११२ + २०४ = ४९८ सेंट ही किंमत मतभेद न होणारी आहे.

(२) सा ३ रे २ ग २ अं.-ग २ म = १८२ + ११२ + ११२ + ११२ = ५१८ सेंट.

(३) सा ३ रे २ ग ४ म = १८२ + ११२ + २०४. या २०४-मधून शु.गान्धाराची किंमत ११२ सेंट वजा करिता २०४ उणे ११२ = ९२ सेंट ही किंमत अन्तरगान्धाराची ठरते. येथेही मतभेद आलाच. क्लेमेंट्स् व देवल यांनी मिळून अन्तरगांधारांची किंमत ९२ सेंट मानून मध्यमग्राम बनतो, असे म्हटले आहे. याचा प्रत्यय गणिताने सोडवून घेता—

सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां ष.ग्राम
२४० २६६$\frac{२}{३}$ ३०० ३२० ३६० ४०० ४२६$\frac{२}{३}$ कंपने
प्राचीन श्रुत्यंतरे ३–४–२–४–३–२–४ = २२.

म ३प ४ध २नी ४सा ३ रे २ ग ४ मं म.ग्राम
३२० ३५५$\frac{५}{९}$ ४०० ४२६$\frac{२}{३}$ २४० २६६$\frac{२}{३}$ २८४$\frac{४}{९}$
प्राचीन श्रुत्यंतरे ३–४–२–४–३–२–४ = २२

वरील दोन्ही ग्रामांतील श्रुत्यंतरे सारखीच; अर्थात गुणोत्तरेही सारखीच येतात–

मध्यमग्राम— म प ध नी सा रे ग
देवलांचा अन्तरगान्धार = म–सा $\frac{१०}{९}$ रे $\frac{९}{८}$ ग $\frac{१६}{१५}$ म $\frac{९}{८}$ प $\frac{१०}{९}$ ध $\frac{१६}{१५}$ नी
गुणोत्तरे

या व्यवस्थेत षड्जग्रामाच्या अन्तरगान्धारामुळे मध्यमग्रामाचा वेगळेपण राहणे अशक्य आहे. हा सर्व घोटाळा क्लेमेंट्स् व देवल यांनी ९२ सेंट = २ श्रुती मानिल्यामुळे झाला. द्विश्रुतिक = जस्ट सेमिटोन = $\frac{१६}{१५}$ = ११२ सेंट या त्यांच्या मतभेद न होणाऱ्या समीकरणास हरताळ फासून द्विश्रुतिक ९२ सेंट मध्यमातून घेऊन गांधाराला दिले व त्याला अन्तरगान्धार मानिले. असे करिताना जी चूक केली, तिची गंभीरपणाने दखल घेऊन सेशन्सजज्ज क्लेमेंट्स् यांनी कै. देवलांसारख्या अभ्यासू असेसराच्या संमतीने मेजर-मायनर यासारखे साक्षीदार ठेवून नाटचशास्त्रकार भरत व सं.रत्नाकरकर्ते पं.निःशंक शार्ङ्गदेव या निष्पाप ग्रंथकारांना मध्यमग्रामातून (गावातून) हद्दपार केले आहे. या क्षुल्लक वाटणाऱ्या चुकीमुळे मध्यम-ग्रामाचे अस्तित्व नाहीसे होऊन दोन्ही ग्रामांच्या प्रत्येकी

२८ मूर्च्छना साफ उडवून दिल्या; त्यांतील राग गेले, रागिण्याही गायब झाल्या; आणि हल्लीचे स्वरही गेले.

वरीलप्रमाणे शास्त्रीय चर्चा येथे मांडिली, ती शास्त्र अबाधित रहावे, या हेतूने. कृ. ब. देवल व ई. क्लेमेंट्स् हे दोघेही विद्वान. या दोघांनी भारतीय संगीताची व शास्त्राची जी सेवा केली आहे, त्या दर्जाची सेवा दुसऱ्या कोणत्याही आधुनिक ग्रंथकाराने केलेली नाही. पं. भातखंडे व पं. पलुस्कर यांची थोरवी मानावयाला हवीच, परंतु त्यांचा पंथ निराळा. काळाच्या वाटचालीत चुकाच जशाच्या तशा पढविणे हे कर्तव्य नसून चुकांतील मर्म बिनचूक हेरून त्याचे अचूक ज्ञान देणे हे अगत्याचे आहे. या दृष्टीकोणाने वरील विवेचन केले आहे.

महत्त्वाची सूचना

कै. कृ. ब. देवल यांच्या म्यूझिक, ईस्ट अ‍ॅण्ड वेस्ट कंपेअर्ड या ग्रंथात पृष्ठ २२-४५-मध्ये जो मजकूर दिला आहे, तो फार महत्त्वाचा आहे. प्राचीन भारतीय ग्रंथकारांचे ध्वनि-संगीताविषयीचे संशोधनसिद्धांत आणि पाश्चात्त्य (आधुनिक) ध्वनिशास्त्रज्ञांचे अलीकडील शास्त्रसिद्धांत यांच्या तुलनेने आमचे प्राचीन ग्रंथकार शास्त्र व सिद्धांत मांडण्यात तसूभरही मागे नव्हते, याचा प्रत्यय हा मजकूर वाचून व त्याचे मनन करून येतो.

६८. मत्सरीकृता मूर्च्छना, भाग १–२; भारतीय संगीतशास्त्र

हे ग्रंथ कै. प्रा. गं. भि. आचरेकर यांचे होत. पुणे येथील मेल ट्रेनिंग कॉलेजमध्ये गायनशिक्षक; तत्पूर्वी राजकुमार कॉलेज (राजकोट, काठेवाड) येथे गायनशिक्षक म्हणून पाच वर्षे त्यांनी काम केले. प्रा. आचरेकर उत्तम गवयी, आणि तंतकार होते. तसेच, पाश्चात्त्य आणि प्राचीन व प्रचलित संगीत यांचे संशोधक व शास्त्रकार होते. पं. भातखंडे, फैयाझखाँ, रहिमतखाँ अबदुल करीमखाँ, कृ. ब. देवल, ई. क्लेमेंट्स्, रामकृष्णबुवा वझे, पं. भास्करबुवा बखले, कै. पं. मिराशीबुवा, पं. पलुस्कर, पुण्यातील प्रसिद्ध पखवाज, तबला यांचे वादनकार कै. शंकरभैया इत्यादींशी त्यांचे जिव्हाळ्याचे संबंध होते.

'स्वरसंवादिनी' नामक बावीस श्रुतींची हार्मोनिअम त्यांनी तयार केली. अखिल-भारतीय सं.परिषदेने या हार्मोनिअमचा यथायोग्य पुरस्कार केला. या 'स्वरसंवादिनी 'त पाश्चात्त्य टेंपर्ड स्केल आणि भारतीय बावीस श्रुतियुक्त स्केल

या दोहोंची योजना आहे. प्रहरानुसार बदलणारे रागांचे थाट या पेटीत कायम करून घेण्याची सोय आहे. विशेष म्हणजे वाटेल त्या पट्टीला षड्ज मानून थाट व्यवस्थित कायम करिता येतात. एरव्हीच्या हार्मोनियममध्ये मींड निघत नाही. पण मींडीचीही सोय या हार्मोनिअममध्ये आहे.

कै. आचरेकर बीन व सतार उत्तम वाजवीत. संगीताच्या शास्त्राची जननी वीणातंत्री होय. ही तंत्री आजन्म त्यांच्या हाती होती. त्यामुळे तंत्रीतील खाचाखोचा, गुणदोष, नादशास्त्रातील निसर्गनियम, कृत्रिमता यांतील फरक हे सर्व त्यांच्या उत्तम परिचयाचें होते.

मत्सरीकृता मूर्च्छना (भाग १) या ग्रंथात भारतीय संगीताचे स्वरशास्त्र, भरतशार्ङ्गदेवांच्या सारणाप्रयोगासंबंधी संपूर्ण शास्त्रीय चर्चा व फोड, व मत्सरीकृता मूर्च्छना हा विषय आहे. भाग २-मध्ये या मूर्च्छनेतून उत्पन्न होणारा जनक थाट, राग व या जनक रागातून निर्माण होणारे प्रचलित संपूर्ण-षाडव-औडुव-राग व लक्षणगीते आहेत. कै. आचरेकर यांचे बहुसंख्य लेख भारतीय संगीतस्वर-मीमांसा, स्वरशास्त्र, कंपनसंख्या, गुणोत्तरे, श्रुतिमंडल, श्रुतीमधील षड्ज-पंचमभाव, चलवीणेतून ध्रुववीणेत श्रुतिस्वरांचे संक्रमण, शुद्ध काकल्यन्तर, अर्वाचीन वीणा, षड्जपंचमांची अविकृतता, केदाररागातील जन्य राग, शुद्धकल्याण, यमन, खमाज इ. आणि प्रचलित वीणेवरील मध्यमाच्या तारेमुळे स्वरांची बदललेली नावे या विषयांसंबंधी आहेत.

प्राचीन ग्रंथांचा मन:पूर्वक अभ्यास करून, त्यांतील गूढ व संशयास्पद समस्यांची उकल करून सिद्धांतरूपी सरळ सोप्या भाषेत प्रभावी प्रतिभेच्या बळावर अनेक लेख ते लिहीत व व्याख्याने देत. त्यांचे कार्य भारताच्या संगीतशास्त्रात मौलिक भर घालणारे आहे. मुंबई विद्यापीठाच्या संगीत-कार्यकारणीवर ते होते. निधन मुंबई येथे जून १९३९-मध्ये.

६९. भारतीय संगीत, भाग १

हा ग्रंथ कै. पं. कृ. ग. मुळे यांचा होय. यांचा काल सन १८६८–१९४२ ह्यांचे दुसरे ग्रंथ 'हार्मोनिअमवादनपद्धत', 'सतारशिक्षण', 'महाराष्ट्र स्त्रीगीत' कै. मुळे यांचे गायन-वादनाचे शिक्षण कै. बाबा दीक्षित यांचे शिष्य कै गणपतरावजी आपटे (ग्वाल्हेर) यांच्याकडे झाले. कै. मुळे हे उत्तमपैकी बीनवादक होते. माधवजी धरमसी मिलमध्ये बत्तीस वर्षे त्यांनी सुपरिण्टेण्डण्ट म्हणून काम केले. संगीत व शास्त्र यांचा त्यांचा व्यासंग त्यांच्या 'भारतीय संगीत' या ग्रंथात दिसतो. त्यात सामसंगीत, भरतनाटयशास्त्रांतर्गत गांधर्व संगीत यांविषयी विपुल व शास्त्रशुद्ध माहिती आहे. नाटयशास्त्र, पूर्वरंग, जातिविधान, स्वरश्रुती, ग्राम,

मूर्च्छना, जाती, सारणाप्रयोग, श्रुतींचे गणितमूल्य, सेंटपद्धतीने स्वरांतरे मोजण्याची पद्धत, तानप्रस्तार, तानक्रिया, साधारणप्रकरण, जातिलक्षणे, रस-संयुक्तीकरण, वर्ण, अलंकार, तंतुवाद्यवादन, धातू (बोल), सुषिर वाद्ये, छंद, अवनद्ध वाद्ये इ. विषयांसंबंधी त्यांच्या ग्रंथांत सखोल शास्त्रीय माहिती आहे. 'भारतीय संगीत' (भाग १) सन १९४०-मध्ये प्रसिद्ध झाला. या ग्रंथाला पुण्याच्या यशोदा-चिंतामणी-ट्रस्टचे पारितोषिक मिळाले आहे.

७०. एन्सायक्लोपीडिया ऑफ हिंदुस्तानी म्यूझिक
भारतीय श्रुति-स्वर-राग-शास्त्र (१९३५)

वरील ग्रंथ कै. फिरोज फ्रामजी यांचे होत. एन्सायक्लोपीडिया ग्रंथात पं. वि. ना. भातखंडे यांचे दहा थाट घेऊन एकशे अठ्ठ्याहत्तर रागांचे वर्गीकरण केले आहे. त्यांचे नोटेशनही आहे. 'भारतीय श्रुति-स्वर-रागशास्त्र' या ग्रंथात जो समग्र विषय मांडिला आहे, तो कै. प्रा. गं. भि. आचरेकर यांचाच आहे. त्याबद्दलचा निर्देश ग्रंथात आहेच.

७१. प्रणवभारती

हा ग्रंथ सुप्रसिद्ध संगीताचार्य कै. पं. ओंकारनाथ ठाकूर यांचा आहे. भारतीय संगीत व शास्त्र यांविषयी उद्बोधक कार्य. ग्रंथ हिंदी भाषेत व सात अध्यायांत आहे. नाद-तंत्र, व्याकरण, न्यायमीमांसा, ग्रामविवेचन, श्रुति-स्वर-ग्राम, विकृत स्वरांबद्दल प्राचीन-अर्वाचीन ग्रंथकारांची भिन्न मते, शार्ङ्गदेव, रामामात्य, सोमनाथ अहोबल, वेंकटमखी, पुंडरीक विट्ठल यांच्या कार्याविषयी शास्त्रचर्चा, मध्यम-ग्रामिक धैवत चतुःश्रुतिक होत नाही तर तो त्रिश्रुतिकच असतो असे मत (हे मत म्हणजे प्रयोगाचे ज्ञान नाही, याचा पुरावा होय!), पं. भातखंडे यांच्या श्रुति-स्वर-मतांवर प्रखर टीका, प्रचलित संगीत पं. भातखंडे यांच्या मताप्रमाणे फक्त बारा स्वरांवर नसून प्राचीन परंपरेवर आधारित अशा बावीस श्रुतींवर आहे. असा विचार, मूर्च्छना, जाती, अलंकार, ताना इत्यादी विषय यात आहेत. 'प्रणवभारती' हा ग्रंथ १९५६-मध्ये प्रसिद्ध झाला.

७२. भरतभाष्य

नान्यभूपालकृत भरतभाष्याचा वरील ग्रंथ हा हिंदी अनुवाद होय. अनुवादक पं. चैतन्य देसाई. प्रसिद्धिकाल १९६१. ग्रंथात स्वर, रंजक स्वर, ऋग्वेदातील तीन स्वर, वैदिक सामस्वर, प्राचीन ग्रीकांचे स्वरशास्त्र, श्रुतिस्वर, ग्राम-मूर्च्छना, श्रुतिजाती, विकृत-काकल्यंतर, राग–रस, वेदकालीन वीणाप्रकार

वैज्ञानिक-स्वरसप्तकसिद्धी, हार्मोनिक्सचा आद्य संशोधक हेल्महोल्टझ्, भरतशार्ङ्ग-देव, मतंग इत्यादिकांचे सिद्धांत, भरतोक्त सप्तकाचे वैज्ञानिक मूल्य इ. विषय संशोधक व चिकित्सक बुद्धीने चर्चिले आहेत. पृ. १७६-वर पं. चैतन्य देसाई म्हणतात.

"वैज्ञानिक स्वरसप्तक अर्थात कोमलतीव्रादी सर्व स्वर स्वयंभू-स्वरजन्य होत. अर्थात सप्तकाचे सर्व स्वर पंचमभावी, तीव्र गान्धारभावी होतात. श्रुति-पंडितांनी वैज्ञानिक स्वरांचा स्वीकार भरतसिद्धांतासाठी करून पंचम व गान्धार-भावी स्वरसप्तक भरत मानीत, असा समज करून घेतला आहे. याबरहुकूम श्रुतिपंडितांचे कार्य आहे. परंतु **असे करण्यात मूलभूत वैज्ञानिक स्वरशास्त्राचे पालन झालेले नाही; किंवा सिद्धांतही नाहीत.** वैज्ञानिक स्वरसप्तकाचा मूल आधार षड्ज(keynote)-आधारित स्वरसप्तक. परंतु संपूर्ण अनुरणनात्मकतेने भरतोक्त स्वरसप्तक मांडिलेले नाही. उदा. (१) षड्जग्रामिक पंडितमान्य ऋषभ त्रिश्रुतिक आहे. परंतु षड्जमान्य सप्तकात याला स्थान नाही. (पृष्ठ १७७) (२) भरतोक्त षड्जग्रामिक ग–नी मध्यमभावी आहेत. हे षड्जमान्य सप्तकात अग्राह्य होत. (३) षड्जग्रामाला मध्यमप्रधान सप्तक मानिले, तरी त्यातील कोमल गान्धार (मूलतः, निषाद) मध्यमभावी मानता अवैज्ञानिक ठरतो. (४) मध्यम-ग्रामिक सप्तकातील भरतोक्त पंचम त्रिश्रुतिक आहे. मध्यम हा स्थायी मानिल्यावर हा पंचम या सप्तकात त्रिश्रुतिक षड्ज बनतो. हा प्रकार विज्ञानात अग्राह्य होय."

याच्या स्पष्टीकरणार्थ पं. चैतन्य देसाई पुढे म्हणतात —

"कोणत्याही स्वराला षड्ज (स्थायी) मानता येणारा ऋषभ उक्त षड्जाच्या पंचमाचा संवादी होणे अपरिहार्य आहे. षड्जग्रामात मध्यमाला जेव्हा स्थायी मानिला जातो, तेव्हा ऋषभ ९/१० गुणोत्तराचाच ग्राह्य आहे. अशा समयी ऋषभ वास्तविक धैवत होतो. कारण मध्यम जेव्हा स्थायी बनतो तेव्हा या सप्तकाचा तो षड्ज बनतो. या योजनेनुसार म-स्थायीयुक्त षड्जग्राम को. निषाद-(मूल षड्जग्रामिक को. गान्धार) युक्त मेजर मोड बनतो. म-स्थायीयुक्त म-ग्रामिक सप्तकात त्रिश्रुतिक पंचम हाच त्रिश्रुतिक ऋषभ होतो, जो त्रिश्रुतिक षड्ज-सप्तकात कृत्रिम – अग्राह्य – स्वर होय. भरतानंतर स्थायी स्वरकल्पना संपूर्ण विकसित झाल्यानंतर शास्त्रकारांची री ३ = (प ३)युक्त कल्पना म्हणजे मध्यमग्राम लोप पावली आणि अशा प्रकारे षड्जग्रामिक री ३ सुधारून री ४ होऊन आधुनिक काफी थाट बनला."

पृ. १७७-वर पं. चैतन्य देसाई म्हणतात —

"मध्ययुगीन उत्तरभारतीय ग्रंथकारांचे सप्तक वरीलप्रमाणे होते. पं. अहोबलाने तारेच्या विभागात जे शुद्धसप्तक अर्थात प्रचलित तीव्र रे व वैज्ञानिक (प्रचलित) कोमल ग–नी जे दर्शविले आहेत, ते स्पष्ट व निर्विवाद विद्यमान आहेत. या रीतीनेच भरतोक्त ग्रामसप्तकांचा सरळ व विद्यमान अर्थ लागू शकतो. भरतसप्तकाचा अर्थ लावण्यासाठी भरतसंगीतात स्वयंभू स्वरांबद्दलची आधुनिक कल्पना घुसडविण्याची जरुरी नाही. प्राचीन ग्रंथकारांनी दर्शविलेली किंवा मानिलेली स्वरस्थाने यांचा विचार त्यांच्याच वचनांच्याद्वारा करणे उचित होय.

" असेही मानणे रास्त आहे की, प्राचीन शास्त्रकार तत्कालीन स्वरस्थाने अचूक मांडू शकले नसावेत. **भरतरत्नाकरादी काळी जे संगीत होते, त्यात काफीच्या किंवा बिलावलच्या सप्तकात त्रिश्रुतिक (उतरा तीव्र) ऋषभ गायला किंवा वाजविला जात असे असे मानण्याचे कारण नाही. परंपरा म्हणून त्रिश्रुतिक ऋषभ किंवा मध्यमग्रामिक त्रिश्रुतिक पंचम यांना त्रिश्रुतिक ही उपाधी लावली. ग्राम-श्रुति-मूर्च्छना-आदी फंदात पडून ग्रीक शास्त्रकारांनीही अस्ताव्यस्त रागव्यवस्था मांडली आहे. प्राचीन काळाचाच विचार करता अशी गडबड होणे प्राप्त होते.** "

पं. चैतन्य देसाई यांनी आपल्या अनुवादित ग्रंथात वरील मते मांडिली आहेत, ती नान्यभूपालाची नसून वैयक्तिक आहेत. भरतांच्या सप्तकाचे वैज्ञानिक मूल्य व त्यावरील वैज्ञानिक प्रत्यंतरित विचार येथे मांडिले आहेत. सार हेच की, भरतादिकांना विज्ञान माहीत नसावे; फक्त परंपरा माहीत होती, व वैज्ञानिक मूल्यांच्या भानगडीत न पडता ती परंपरा अंधश्रद्धेने पाळिली जाई. प्राचीन ग्रीक शास्त्रकारांचा गोंधळ येथे आमच्याही माथी मारिला आहे. प्राचीन त्रिश्रुतिक ऋषभ व मध्यमग्रामिक त्रिश्रुतिक पंचम यांना वैज्ञानिक आधार का नाही, याचे साधार स्पष्टीकरण न देता परंपरा व अंधश्रद्धा हीच पुढे केली. त्रिश्रुतिक ऋषभपंचमांचे प्राचीन रूपांतर पं. अहोबलाआधी हजारो वर्षे भरतमुनींनी सारणाप्रयोगात घडविलेले आहे. मार्गी व देशी संगीताची सप्तके निराळी, परंतु या निराळ्या सप्तकांत त्यांची एकी; तीसुद्धा विज्ञान मानणारी, याचा खल भरतशार्ङ्गदेवांनी केला आहे तो काही परंपरा म्हणून नव्हे. आणि हाच खल स्पष्ट भाषेत व तारेच्या योग्य स्थानी पं. अहोबलाने दिला आहे. याशिवाय अहोबलाने जास्त काही केलेले नाही. आजचे विज्ञान तारस्वरस्थाने स्पष्ट करिते. ती अवस्था प्राचीन काळी नव्हती, असे मानणे योग्य ठरत नाही.

भरतांचा सारणाप्रयोग, ध्रुवंचलवीणा, स्वरव्यवस्था, सप्तक हा प्रयोग म्हणजे प्रचलित विज्ञानशास्त्र व सिद्धांत आणि हेल्महोल्ट्झच्या हारमॉनिक्स्-पद्धती यांचे तंतोतंत प्रतीकच मानावयाला हवे. पं. देसाई यांचा षड्ज–पंचमभाव ध्रुववीणेतही आहे.

भरतशार्ङ्गदेवांचे त्रिश्रुतिक ऋषभ-पंचम परंपरेचे व अंधश्रद्धेचे नव्हेत, याचा पुरावा तर खुद्द देसाईच आपल्या ग्रंथात देतात (पृष्ठ १७२)—

सारांश वैज्ञानिक स्वरसप्तक षड्जाच्या **"तृतीय तथा पंचम स्वयंभू स्वरों-द्वारा पैदा होनेवाले स्वरोंसे बनता है।** अशा सप्तकाचा संपूर्ण आधार षड्ज या स्वराच्या बलिष्ठतेवर अवलंबून असतो. षड्जस्वरात ही बलिष्ठता नसेल, तर सप्तकाच्या उत्पत्तीत स्वयंभू स्वर कार्यकारी होणार नाहीत, किंवा स्वयंभू स्वरही निर्माण होणे दुरापास्त. सप्तकात एक स्थायी ठरून त्याचे तृतीय, पंचम (ग–प) स्वयंभूद्वारा पैदा झाले, तरच अशा सप्तकाला वैज्ञानिक समजले जाते."

(पृष्ठ १७३) हेल्महोल्टझ् म्हणतात (पृ. २७४) $\frac{९}{१०}$ ऋषभ मध्यमारंभक व आधारित ग्राह्य होण्यासाठी वैज्ञानिक सप्तकात रे-ध संवादाचा अभाव आहे. परंतु रि–म स्वरांच्या अपेक्षेने कनिष्ठ तृतीय (सा–ग) नाही, हे वैगुण्य मानणे भाग आहे. परंतु असे सप्तकही अत्याधुनिक सुसंवादी आहे."

पं. देसाई स्थायी षड्ज बलिष्ठ स्वीकारून तृतीय तथा पंचम स्वयंभूरीत्या उत्पन्न झाल्याने त्याच्या आधारे स्वयंभू स्वरसप्तक मान्य करितात. या स्वयंभू स्वरांत मध्यमही आलाच. या मध्यमस्वराची उत्पत्ती स्वयंभूरीत्या होते काय? हेल्महोल्टझ्च्या हारमॉनिक्स-पद्धतीत मध्यम स्वयंभूरीत्या मिळतो, याचे स्पष्टीकरण पं. देसाई यांनी केलेले नाही. हारमॉनिक्स-पद्धतीने तृतीय = गान्धार व पंचम निघतात, ते स्वयंभू स्वरसप्तक मान्य आहे. पण मध्यमाचे काय? शास्त्र असेही सिद्ध करिते की, आरोही स्वरसप्तक मांडता (अष्टक मांडू या) (सा रे ग म प ध नी सां) साया स्थायी स्वराचा ग हा तृतीय, म हा चतुर्थ आणि प हा पाचवा स्वर. सप्तक उलट क्रियेने, अवरोही क्रियेने मोजता प–चा म होतो व म–चा प होतो. शिवाय, प्राचीन व आधुनिक शास्त्रांत मध्यमाचे स्थान स्थायी व दुपटीच्य षड्जांतरात बरोबर मध्यबिंदूवर आहे. हे जरी खरे असले, तरी दोन षड्जां-मधील मध्यबिंदू हारमॉनिक्स-पद्धतीत पटीचा षड्जच उत्पन्न करितो.

पं. देसाई म्हणतात, "प्राचीन शास्त्रकार तत्कालीन स्वरस्थाने अचूक मांडू शकले नसावेत." पण याला पं. देसाई यांच्याकडे कोणता सबळ पुरावा आहे? भरत शार्ङ्गदेवांची शुद्धस्वरी सप्तके नंतरच्या यच्चयावत शास्त्रकारांनी स्वीकारिली. भरतशार्ङ्गदेवांचा सारणाप्रयोग व त्यातील शु. निषाद व शु. षड्जारंभक सप्तके म्हणजे हेल्महोल्टझ् आणि विज्ञानशास्त्र यांतून निर्माण होणाऱ्या हारमॉनिक्सची अबाधित प्रतीके आहेत. देसाई यांचा बलिष्ठ स्थायी षड्ज, तृतीय व पंचम त्यात आहे आणि स्वयंभूत्वही त्यात आहे. याचा परिचय व प्रत्यय पुढील मांडणीने येतो.

प्राचीन मार्गी स्वरसप्तक –षड्जग्राम—

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी (१)

प्राचीन देशी स्वरसप्तक –षड्जग्राम —

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा (२)

क्र. २-चे सप्तक हेच प्रचलित होय. या सप्तकात षड्ज-आरंभक स्थायी बलिष्ठ आहे. (कोणताही स्वर आरंभक मानिता तो स्थायी – बलिष्ठ होतोच.) षड्जाचा तृतीय गान्धार व पंचम पाचवा. या सप्तकात सा–प, रे–ध, ग–नी, म–सा यात सुसंवाद आहे. म्हणून हे सप्तक स्वयंभू.

भरतशार्ङ्गदेवांचे मार्गी सप्तक सुसंवादी किंवा स्वयंभू नाही काय, हे पाहता

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

यांत नी–म, सा–प, रे–ध, ग–नी हे सुसंवादी आहेत.

भरतांच्या सारणाप्रयोगात सप्तके अशी आहेत.

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २–नी मार्गी

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा देशी

म्हणजेच या दोन्ही प्रचलित सप्तकांतील संवादी स्वरद्वय लक्षात घेता—

प्राचीन – नी – म = १३ श्रुति – अन्तर = षडज – पंचमभाव
प्रचलित – सा – प = १३ ,, ,, = ,, ,,
प्राचीन – सा – प = १३ ,, ,, = ,, ,,
प्रचलित – रे – ध = १३ ,, ,, = ,, ,,
प्राचीन – रे – ध = १३ ,, ,, = ,, ,,
प्रचलित – ग – नी = १३ ,, ,, = ,, ,,
प्राचीन – ग – नी = १३ ,, ,, = ,, ,,
प्रचलित – म – सा = १३ ,, ,, = ,, ,,

याचा वैज्ञानिक अर्थ असा आहे की, प्राचीन शु. निषाद हाच प्रचलित षड्ज, प्राचीन शु. षड्ज हाच प्रचलित शु. ऋषभ, प्राचीन शु. ऋषभ हाच प्रचलित शु. गांधार, प्राचीन शु. गान्धार हाच प्रचलित शु. मध्यम, प्राचीन शु. मध्यम हाच प्रचलित शु. पंचम, प्राचीन शु. पंचम हाच प्रचलित शु. धैवत, प्राचीन शु. धैवत हाच प्रचलित शु. निषाद व प्राचीन शु. निषाद हाच प्रचलित शु. षड्ज होय.

प्रचलित स्वरसप्तकात स्थायी षड्ज, तृतीय व पंचम या नैसर्गिक अवस्थेमुळे सप्तकाला वैज्ञानिक मूल्याधार प्राप्त होतो असे जर पं. देसाई मानितात, हेल्म-होल्टझही मानितो, तर प्राचीन सप्तकाच्या रचनेकडे वैज्ञानिक मूल्याने पाहता असेच अनुभवास येते की, भरतशार्ङ्गदेवांनी वैज्ञानिक मूल्ये विचारात घेऊनच आपली सप्तके मांडली. पं. देसाईपुरस्कृत तृतीय हा प्राचीन स्वरसप्तकात आरंभक निषाद व त्यापासून नी ४ सा ३ रे हा सप्तश्रुतिक ऋषभ, म्हणजेच पं. देसाई यांचा तृतीय होय. याचा प्रत्यक्ष कर्णप्रत्यय हवा असेल, तर आजच्या सतार वाद्यावर दोन तारा ताणाव्या; एक तार भरतांच्या शु. निषादध्वनीत व दुसरी तात प्रचलित शु. षड्ज या ध्वनीत लावावी. असे केले असता खालील कर्ण-प्रत्यय येतो.

सतारीच्या मेरू(आड)वर प्राचीन शु. निषाद तेथेच प्रचलित शु. षड्ज प्राचीन शु. षड्ज तेथेच प्रचलित शु. ऋषभ, प्राचीन शु. ऋषभ तेथेच प्रचलित शु गान्धार, प्राचीन शु. गान्धार तेथेच प्रचलित शु. मध्यम, प्राचीन शु. मध्यम तेथेच प्रचलित शु. पंचम, प्राचीन शु. पंचम तेथेच प्रचलित शु. धैवत, प्राचीन शु. धैवत तेथेच प्रचलित शु. निषाद व प्राचीन शु. निषाद तेथेच प्रचलित शु. षड्ज हे कर्णप्रत्ययाला येतात. निसर्ग स्वयंभूत्व आणि विज्ञान यांच्याद्वारे हा प्रयोग स्पष्ट असता पं. देसाई म्हणतात, "प्राचीन शास्त्रकार तत्कालीन स्वरस्थाने अचूक मांडू शकले नसावेत." पं. देसाई यांच्या या म्हणण्याला काही आधार नाही. आणि प्राचीन आचार्यांसारख्या अलौकिक बुद्धिमंतांविषयी वरील कारणास्तव शंका प्रदर्शित करणे वाजवीही नाही. प्रतिकूल समज करून घेणे याच्या मुळाशी आमचे अज्ञान आणि संशोधकीय प्रयासाचा अभाव ही कारणे आहेत.

नान्यभूपालच्या कार्याचा परिचय या अनुवादग्रंथाने होतो.

७३. भरत का संगीत सिद्धान्त

हा ग्रंथ (हिंदी) पं. कैलासचंद्र देव बृहस्पति यांचा होय. पं. बृहस्पतींचा जन्म रामपूर येथील. आग्रा विद्यालयाचे एम्. ए; नंतर कानपूर येथील सनातन धर्म' कॉलेजमध्ये हिंदी साहित्य, धर्मशास्त्र यांचे प्राध्यापक. अखिल-भारतीय आकाशवाणी सेंट्रल ॲडव्हायसरी बोर्डावर नेमणूक. संगीतशास्त्राचे ते एक सखोल अभ्यासक व संशोधक मानिले जातात.

'भरत का संगीत सिद्धान्त' हा ग्रंथ स. १९५९-मध्ये प्रकाशित झाला आहे. प्रस्तुत ग्रंथ महर्षी भरतांच्या नाटयशास्त्राचा हिंदी अनुवाद नसून त्यात भरतांच्या संगीतविषयक सिद्धांतासंबंधी व्याख्यात्मक, मंडनात्मक विवेचन आहे. या ग्रंथाला पं. जयदेवसिंह यांची प्रस्तावना आहे. पं. चैतन्य देसाई यांनी या ग्रंथावर विस्तृत

टीका केलेली आहे, ती मुंबईहून प्रसिद्ध होणाऱ्या संगीत कलाविहारात क्रमश: प्रसिद्ध झाली आहे.

या ग्रंथाचे सहा अध्याय आहेत. विषय अनुक्रमे ग्राम, मंडल, प्रस्तार, षड्ज-मध्यम-ग्राम, श्रुति-स्वरस्थाने, स्वरसंवाद, षड्जग्रामसिद्धी, मध्यमग्राम आणि नवतंत्रीवर भरतोक्त स्वरव्यवस्था. सतारीवरील षड्जग्रामिक स्वर-सप्तकाविषयी ग्रंथकार पृ. १४-वर म्हणतात—

"आजकालच्या सतारीवर वा वीणेवर जे पडदे बांधिले जातात ते व त्यांचा क्रम प्राचीन मानिता येत नाही. तथापि याच पद्धतीला अनुसरून मी षड्जग्रामाची सिद्धी दर्शविणार आहे."

आजची सतार व वीणा हीवरील पडदे व त्यांची (स्वर)व्यवस्था "कुछ बहुत अधिक प्राचीन नही" असा समज ग्रंथकर्त्याने का करून घ्यावा, याचा उलगडा होत नाही. कारण सप्तकातील शुद्ध स्वर, त्यांची स्वयंभू निर्मिती ही प्राचीन आणि प्रचलित पद्धतींत वेगळी नाही. संगीतपरंपरेनुसार गेलो, तर स्वर, त्यांची स्थाने, संवादभाव, त्यांची नियुक्ती ही पारंपरिक म्हणजे न बदलणारी आहे. बदलत्या जमान्यात कलेचे रूप बदलेल, परंतु संगीतकला ज्या रंजक ध्वनिस्वरांवर अधिष्ठित आहे, ते स्वर बदलत नसतात. यात वाद्यांवरील पडदेही आलेच.

सतारवाद्याच्या साहाय्याने षड्जग्रामाची फोड करून सांगताना आचार्य बृहस्पतींनी अ-पासून औ-पर्यंत कलमे दिली आहेत. व "सितार पर षड्जग्रामा"चा नकाशा दिला आहे. षड्जग्रामाच्या दिग्दर्शनासाठी इतका क्लिष्ट मार्ग घेण्याचे वास्तविक प्रयोजन नव्हते. आजच्या सतारीवर जी जोडाची – स्थायी षड्जाची व दुसरी तार बाज-बोल-मध्यमाची अशा ज्या तारा लाविल्या जातात, त्या अनुक्रमे षड्ज व मध्यम या ग्रामांच्या प्रतिनिधी होत. हे दोन्ही ग्राम आधुनिक आहेत, हे लक्षात घेणे जरूर आहे. त्यांची प्रेरणा व उत्पत्ती भरतशार्ङ्गदेवांच्या शास्त्रीय कार्यात आहे. सतारीवरील पड्द्यांवर स्वरांचा सुरेल संवादीपणा प्रस्थापित करावयाचा असेल, तर विज्ञानशास्त्राची जाणीव ठेवूनच हे कार्य घडेल. पं. बृहस्पतींना प्राचीन अन्तरगान्धार म्हणजे प्रचलित मध्यम व पंचम यांमधील द्विश्रुतिक तीव्र मध्यम हे मान्य आहे. म्हणजे प्रचलित सतारीवर पड्द्यांद्वारे प्राचीन व प्रचलित स्वरांचा बोध होतो, आणि प्राचीन काकली-निषाद म्हणजे आजचा शु.निषाद हेही उमगते. षड्ज-मध्यम-पंचमांबद्दल प्रश्न नाही. उरतात ते ऋषभ, धैवत. हेही ग्रंथकर्त्याने दर्शविले आहेत. मग 'बहुत कुछ प्राचीन नही,' याला काय अर्थ उरतो? प्रचलित सतारीवर पड्द्यांच्याद्वारे प्राचीन व प्रचलित स्वर व शास्त्र तंतोतंत कर्णप्रत्ययाला येते. यासाठी अत्यंत सोपा, सुलभ मार्ग म्हणजे भरतशार्ङ्गदेवांच्या

सारणाप्रयोगातील ध्रुवचलवीणा किंवा दोन तुल्यबल वीणा; त्यासुद्धा षड्ज-ग्रामिक; त्या उपयोगात आणून प्रयोगाचे प्रयोजन, आशय व निष्पत्ती यांचे ज्ञान मिळविणे. सारणाप्रयोग ज्याला उत्तम समजला, त्याला पं. बृहस्पतींच्या षड्जग्रामिक अ ते औ या कलमांची व त्यांतील क्लिष्टतेची गरजच भासणार नाही, हे खालील नकाशा क्र. १२ यावरून सहज कळून येण्याजोगे आहे.

नकाशा क्र. १२

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	प्राचीन ष. ग्राम	प्राचीन मध्यम ग्राम	सतार प्रचलित ष. ग्राम	सतार प्रचलित म. ग्राम	
०	क्षोभिणी	शु. निषाद	शु. निषाद	सा	म	वीणा मेरू
१	तीव्रा					(आड)
२	कुमुद्वती	का. निषाद	का. निषाद	को. रे	तीव्र म	
३	मंदा					
४	छंदोवती	शु. षड्ज	शु. षड्ज	रे	प	
५	दयावती					
६	रंजनी					
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	शु. ऋषभ	ग	ध	
८	रौद्री					
९	क्रोधा	शु. गान्धार	शु. गान्धार	म्	को. नी	
१०	वज्रिका					
११	प्रसारिणी	अं. गान्धार	अं. गान्धार	तीव्र म	तीव्र नी	
१२	प्रीती					
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	शु. मध्यम	प	सा	
१४	क्षिती					
१५	रक्ता					
१६	संदीपनी		च्युत पंचम	ध	रे	
१७	आलापिनी	शु. पंचम				
१८	मदंती					
१९	रोहिणी					
२०	रम्या	शु. धैवत	विकृत धैवत	नी	ग	
२१	उग्रा					
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	शु. निषाद	सा	म	घोडी मेरू

नकाशा क्र. १२-वरून हेच सिद्ध होते की, प्राचीन व प्रचलित स्वरांत बदल म्हणजे स्वरांच्या स्थानांत बदल; शास्त्र तेच आहे आणि हा बदल भरत-शार्ङ्गदेवप्रणीत आहे. येथे पं. बृहस्पतींच्या अ ते औ या कलमांची जरूर नाही.

'भरत का संगीत सिद्धांत' या ग्रंथात पुढे मूर्च्छना, द्वादश स्वर, मूर्च्छनावाद, जातिलक्षण, जातिप्रकार, प्रस्तार, स्वरसाधारण, राग, परिभाषेचे स्पष्टीकरण, रसस्वरसन्निवेश इ. विषयांची चर्चा आहे.

या ग्रंथाला प्रस्तावना आहे ती श्रीमान ठाकूर जयदेवसिंह यांची. श्रीमान जयदेवसिंहजींनी क्लेमेंट्स्, कृ. ब. देवल, पं. ओंकारनाथ ठाकूर, कृ. ग. मुळे, पं. वि. ना. भातखंडे, प्रो. परांजपे इत्यादिकांच्या कार्याची प्रशंसा केली आहे. त्यातल्या त्यात कै. मुळे यांच्या 'भारतीय संगीत' या ग्रंथाची प्रशंसा विशेष केली आहे. याचा अर्थ होतो की, आचार्य बृहस्पतिदेवांना कै. मुळ्यांच्या कार्याची माहिती असणारच. भारतीय प्राचीन-अर्वाचीन संगीत व शास्त्र यांचे स्पृहणीय कार्य क्लेमेंटस, देवल, मुळे, ओंकारनाथ ठाकूर, प्रो. परांजपे, गं. भि. आचरेकर यांनी निःस्पृहतेने केले आहे, आणि आचार्य बृहस्पतींना ते मार्गदर्शकही झाले असावे, हे श्रीमान् जयदेवसिंह यांने प्रस्तावनेवरून कळून येते; परंतु आचार्यांच्या 'उद्धरणसंकेत' या प्रकरणात वरील विद्वानांचा नामनिर्देशही नाही. 'भरत का संगीत सिद्धांत' या ग्रंथात 'अहं ब्रह्मास्मि' याचा आविर्भाव आढळून येतो.

७४. श्रुति-दर्शन

म. अब्दुल करीम खाँ (केराना घराणे) यांचे पट्टशिष्य पं. बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी यांचा हा ग्रंथ. शिवाय, 'अ रिपोर्ट ऑन् द फण्डामेण्टल रिसर्च ऑन् इंडियन म्यूझिक.' कर्ते म. अबदुल करीमखाँ व पं. बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी.

पं. कपिलेश्वरी हे म. अबदुल करीमखाँचे परमभक्त शिष्य होत, हे 'श्रुति-दर्शन' ग्रंथात प्रस्तावना-प्रकरणात छापिलेल्या 'गुरुर्ब्रह्मा गुरुर्विष्णुः … या भक्तिपर श्लोकाने दिसून येते; परंतु ग्रंथामध्ये अयोग्य भाषा, इतरांवर तोंडसुख व भारूडभरतीच्या कथा हेच अधिक आहे. शास्त्राची फोड करिताना अर्थाचा अनर्थ करून स्वतःसच पटलेले, परंतु इतरांस न पटणारे सिद्धांत 'आमच्या गुरुवर्यांचे' म्हणून पं. कपिलेश्वरीबुवांनी मांडिले आहेत. वस्तुतः, ग्रंथाचा उद्देश भरीव कार्य संयमाने मांडून भावी पिढीला किंवा गरजू अभ्यासकाला ते बोधप्रद, मार्गदर्शक करणे असा असतो. ही अपेक्षा 'श्रुति-दर्शन' ग्रंथाने साध्य होणारी नाही.

भारतीय श्रुति-स्वरशास्त्रात श्रुत्यंतरे समान नाहीत, हे पं. कपिलेश्वरी मान्य करितात. पण श्रुत्यंतरे असमान कशी, हे समजावून सांगण्यासाठी मात्र घड्याळातील समविभागी साठ मिनिटांचा तास हे उदाहरण या ग्रंथात दिले आहे. घड्याळातील बारा तास, साठ मिनिटे, सेकंदे ही समविभागी आहेत. पण असमान श्रुतींची व या तास-मिनिट-सेकंदांची सांगड म्हणजे श्रुति असमान हा विषय न समजल्याचेच

लक्षण मानावे लागते. षड्जाची स्थापना कोणत्याही मनमानी श्रुतीवर करिता येत नाही, हा नियमही ग्रंथकर्त्याला समजलेला नाही. कारण 'कोणत्याही मिनिटापासून मोजता साठ मिनिटे पूर्ण झाल्यावर जसा तास होतो, त्याचप्रमाणे कोणत्याही श्रुतीवर षड्ज स्थापिला असता बावीस श्रुती मोजता सप्तक पूर्ण होते,' असे स्पष्टीकरण ग्रंथकर्त्यांनी दिले आहे. हे नियमबाह्य आहे.

प्राचीन ग्रंथांत श्रुतींच्या पाच जाती दिल्या आहेत. या श्रुति-जातींत स्वरांचा उत्कर्ष-अपकर्ष, चढउतार असतात. या चढउतारात रस-निर्मिती होते, हे ग्रंथकर्त्याला न उमगल्यामुळे श्रुतींच्या जातीच त्याला मान्य नाहीत. म्हणजे स्वरशास्त्र, राग, रस यांचे मूळच यायोगे उखडते. भरतशार्ङ्गदेवांचा सारणाप्रयोग, त्यातील उद्देश, सार, प्रमाणश्रुती म्हणजे काय, ती कोठे, कशासाठी, याची उकल ग्रंथकर्त्याला झालेली नाही. भरतशार्ङ्गदेवांचा षड्ज चार श्रुतींचा, त्यांचे स्थान विशिष्ट जागेवर, त्यामुळे सप्तकातील शुद्धविकृत स्वरस्थाने विशिष्ट स्थानी, व संवादभाव विशिष्ट स्वरद्वयांत आहेत. हाच षड्ज मेरुस्थानी जाताच शुद्ध स्वरांची स्थाने व श्रुतिसंख्या यांत बदल होतो, याकडे लक्ष न देता लेखकाने गोंधळ घातला आहे.

'ग्रंथातील सर्व सिद्धांत गुरुवर्यांचे' हा दावा पृ. २००-वरील विधानाने फोल पडतो. तेथे ग्रंथकार म्हणतात —

"त्यांच्या (गुरुवर्यांच्या) संगीत-स्वरप्रकाशातील स्वर-संज्ञेची परिभाषा व तीप्रमाणे त्यांचे स्वर, प्राचीनांच्या बावीस श्रुति-अंतर्गत, ह्यांचा शास्त्रशुद्ध मेळ बसतो की नाही, हे त्यांना (गुरुवर्यांना) जवळजवळ १९३४ ते १९३५-पर्यंतच्या काळात पूर्णपणे अवगत झालेले नव्हते, हे सत्य सांगणे आम्हांला भागच आहे."

अबदुल करीमखाँ सन १९३७-मध्ये मृत्यू पावले, याचा विचार करिता श्रुति-दर्शन या ग्रंथातील सिद्धांत गुरुवर्यांचे नव्हेत, हे यावरून सिद्ध होते.

स्वरशास्त्रावर 'रिपोर्ट' हे प्रकरण इंग्रजीत आहे. हा रिपोर्ट म्हणजे एक विलक्षण प्रकरण आहे. हे प्रकरण म्हणजे रिसर्च बुइंगमधील स्वरसंशोधनाच्या प्रयोगशाळेत तावून-सुलाखून घेऊन बाहेर पडलेले शास्त्रीय शोध व सिद्धान्त असा रिपोर्टकर्त्याचा दावा आहे, पण तो भ्रामक आहे.

पं. कपिलेश्वरींचे 'श्रुति-दर्शन' व 'रिपोर्ट' म्हणजे हजारो वर्षांतील आचार्य-पंडित संगीतशास्त्राच्या बाबतीत जे मांडावयाला धजले नाहीत, ते पं. कपिलेश्वरी करू धजले, असे म्हटले पाहिजे. बुवांचे हे वैशिष्टच होय !

येथपर्यंत भारतीय प्राचीन, अर्वाचीन व प्रचलित ग्रंथकार व त्यांचे शास्त्रीय कार्य यांचा समाचार घेऊन त्याच्या गुणदोषांचे विवेचन केले आहे. खरोखरी काय हवे, काय नको, या दृष्टीने हे सर्व मांडिले आहे.

जे दोष दर्शविले आहेत ते खरोखरीच दोष आहेत, की नाहीत, याचा विचार सुज्ञ व समंजस वाचकांनी करावयाचा आहे.

भाग २

भारतीय संगीत व शास्त्र यांवरील पाश्चात्त्य ग्रंथकार

१. म्यूझिक ऑफ हिंदुस्तान

या ग्रंथाचे कर्ते कॅप्टन विलार्ड. ब्रिटिश अमदानातील लष्करी अधिकारी. हिंदी संगीताबद्दलच्या आकर्षणाने या ग्रंथाचा जन्म झाला. प्रसिद्धिकाल १८३४. कलकत्ता येथे प्राचीन-अर्वाचीन ग्रंथांचे वाचन. गुणी गायक-वादकांच्या कलेचा व्यक्तिशः परिचय करून घेऊन स्वतःचे अनुभव व मत कॅ. विलार्ड यांनी ग्रंथात नमूद केले आहे. युरोपियन लोकांचे हिंदुस्थानी संगीताबद्दलचे ग्रहदुर्ग्रह या ग्रंथामुळे बरेचसे निवळले, असे मानावयास हरकत नाही.

कॅ. विलार्ड यांची ग्रंथगत मते—

(१) अनेक पाश्चात्त्य विद्वानांनी प्राचीन-अर्वाचीन ग्रंथकारांचे कार्य समजावून घेतले; तथापि त्यांना म्हणावा तसा अर्थबोध झाला नाही. संगीताची बिनचूक कल्पना नुसत्या शब्दांनी किंवा लिखाणामुळे येणारी नव्हे. त्यासाठी स्वर-ताल-लिपीची यथावत जाणकारी हवी. हिंदुस्थानी संगीत व शास्त्र यांची रचना प्राचीन ग्रंथकारांच्या गुरुमुखातून परंपरेने जोपासिली गेली. हे संगीत अतिप्राचीन असून देवदेवतांनी उत्पन्न केले. या भक्तिभावनेने या कलेचे पावित्र्य टिकविणे, तीत बदल न करणे, गुरू जे पढवील ते निमूट स्वीकारणे यांमुळे नावीन्याची उपेक्षा आणि शास्त्र व कृती यांची फारकत झाली. परंपरागत संगीतकलाकारांकडून मिळविलेली माहिती व तिचा संदर्भ प्राचीन शास्त्राशी कसा व कितपत लाविता येतो, व त्यापासून निष्पत्ती काय होते, हे विद्वानांनी ठरविले पाहिजे.

(२) संगीत व काव्य यांचा संबंध निकटचा आहे. हार्मनी-मेलडीचा काही प्रसंगी जो वाद निर्माण केला जातो व ऊहापोह होतो, त्याबद्दल म्हणावयाचे, तर हार्मनीचा मी एक निस्सीम उपासक आहे. मेलडीपेक्षा हार्मनीत नवी-नवलाई सापडते आणि ती मनाच्या प्रफुल्लतेत भर घालते. हे जरी खरे असले, तरी नैसर्गिक रम्यता मेलडीत जितकी आहे, तितकी हार्मनीत नाही. हार्मनीत कृत्रिमता, जास्त. कृत्रिमतेत रम्यता साधावयाची, म्हणजे अध्ययन व मनन आलेच.

युरोपियन प्रवासी ग्रंथकर्ते आणि साहित्य यांत इजिप्त, ग्रीस, रोम ही राष्ट्रे सुधारलेली, बाकीची रानटी, अशी समजूत आढळून येते. पण काही विद्वानांच्या प्रांजल मतानुसार वरील तिन्ही देशांच्या संस्कृतीचा पाया हिंदुस्थान देश होय; कारण इतर देशांच्या संस्कृतींच्या कालमानाचा इतिहास पाहिला, तर सुसंस्कृत, धार्मिक मनोवृत्तीच्या ऋषिमुनींचे आचरण व संस्कृतीची शिकवण हीच या देशाच्या मोठेपणात भर घालणारी होती. संगीत व शास्त्र या दोहोंतही हिंदुस्थान देश अग्रेसर होता, असेच मानावे लागते.

हिंदुस्थानी संगीत या विषयावरील संशोधनात्मक दृष्टिकोणाने केलेली माझी खटपट, सांप्रतच्या गायकवादकांच्या सप्रयोग मुलाखती, चर्चा व प्राचीन-अर्वाचीन ग्रंथांतील उपलब्ध आधार यांद्वारे आपली मते येथे मी मांडिली आहेत. ती बरोबर की चूक, याचा निर्णय जाणत्यांनी करावा.

कॅ. विलार्ड यांच्या ग्रंथात हार्मनी-मेलडीबद्दल विवेचन, हिंदुस्थानी राग-तालांची विस्तृतता, युरोपियन तालादिकांचा संकुचित सुटसुटीतपणा व गीत-रचना यांचा ऊहापोह आहे.

कॅ. विलार्ड म्हणतात —

कोणतीही कला किंवा शास्त्र प्रथमतः सामान्य स्थितीत असते. निरनिराळे प्रयोग, व अनुभवातील सिद्धता ही कलेला व शास्त्राला प्रगतिपथावरून पूर्णावस्थेस नेते. निसर्ग व मानवी मन यांत फरक नसतो. कला व शास्त्र यांची पूर्णावस्थेत प्रगती ही समंजस विद्वान माणसांचे कष्ट, संशोधनात्मक बुद्धीची प्रगल्भता, तिचा अविरत उपयोग आणि मनाची निःस्वार्थ धारणा या गुणांमुळेच होते.

मानव व संगीत यांचा जन्म एकदमच झाला असावा. ज्या लोकांना एक-मेकांची भाषा कळत नाही, असे लोक संगीतालापाने जवळ येतात. भाषेची अडचण दूर होते. ध्वनीच्या नादमाधुर्याने पशुपक्षीही आकृष्ट होतात. बुद्धिमत्तेमुळे एक मानव दुसऱ्याचे मन जाणू शकतो. देशातील स्थैर्य, शांती व समृद्धी यांमुळे कलेची अभिवृद्धी होऊ शकते.

परदेशी लोक हिंदूंच्या चालीरिती, धार्मिक आचार-विचार व संगीत यांकडे हेटाळणीच्या आणि तुच्छतेच्या भावनेने पाहतात. पण तुच्छतेने पाहणारे लोक अभिजात संगीत व शास्त्र प्रांजल जिज्ञासेने कधीच अनुभवीत नाहीत. हलक्या समाजाचे अर्वाच्य गाणे म्हणजेच हिंदुस्थानी संगीत असे समजणाऱ्या विद्वानांच्या विद्वत्तेची व ज्ञानाची कीव केलेली बरी. संगीताने निर्माण होणारी अनुभूती ही श्रोत्यांच्या श्रेष्ठकनिष्ठ अभिरुचीवर अवलंबून असते.

हिंदुस्थानी संगीताच्या खऱ्या व सर्वांगीण सौंदर्याचेच मी मनन करितो. गायन व वादन अशी संगीताची दोन अंगे मानिली, तरी कंठमाधुर्य महत्त्वाचे होय, कारण मधुर व नाजूक स्वराला सहजगत्या वाकविण्याचे कसब गळ्याला सहजसुलभ आहे. ही क्रिया वाद्यांकडून अपेक्षिणे अवघड आहे; कारण अशी वाद्ये बनविणे सोपे नाही. उत्कृष्ट वाद्ये बनविण्याची कल्पकता जरी नसली, तरी नैसर्गिक वाद्ये म्हणजे कंठ याचे मात्र हिंदुस्थानी लोकांनी जतन केले आहे; याची

साक्ष बैजू, नायक गोपाल, तानसेन यांच्या करामतीने पटते. हिंदुस्थानातील प्राचीन श्रेष्ठी स्वतःच कवी होते. प्रतिभायुक्त सुंदर काव्याला रागदारी संगीताची जोड म्हणजे सुंदर कलात्मकतेचे शिल्प मानावे लागेल. गायकवादकांच्या कलाकृतींचे प्रात्यक्षिक मी अनेक वेळा अनुभविले. प्रतिभासंपन्न काव्य, कर्णमधुर रसपोषक स्वररचनाविलास, कलाकारांचे कौशल्य व प्रभुत्व ही हिंदुस्थानी संगीताची वैशिष्टये आहेत.

संगीत देवदेवतांनी निर्माण केले, आचरिले, त्यांच्या मुखांतून ते मिळाले, ही पवित्र भावना असल्यामुळे येथे जे आहे, त्याची गांभीर्याने जपणूक झाली. राजाश्रयामुळे मुसलमानी अमदानीत संगीताची भरभराट झाली. त्याचप्रमाणे संगीतकलेला बाजारी स्वरूपही प्राप्त झाले. स्वार्थी व निरक्षर लोकांनी ही कला अवनतीला नेली. आणि भारतीय संगीताला हीन दर्जा प्राप्त झाला. मुसलमानां-पूर्वीच्या हिंदू राजांच्या आश्रयामुळे संगीतकला जी भरभराटीला आली होती, ती भरभराट नष्ट पावली. प्रतिभावान गायकवादक दुर्मिळ झाले, म्हणून त्यांची कदर व किंमत अधिक. धंदा म्हणून संगीतकलेचा प्रचार-प्रसार हीन दर्ज्याचा. त्यामुळे प्रतिष्ठित समाज या कलेपासून दूर राहिला.

उत्तम कला व उत्तम संगीत यांत प्रावीण्य प्राप्त करून घेणे याला स्वास्थ्याची आवश्यकता असते. पूर्वीच्या ऋषिमुनींची दिनचर्या तपस्येची, त्यामुळे प्रगती अपरंपार. निरिच्छ कलाकारांच्या प्रतिभेला त्या वेळी प्रतिसाद व मानसन्मान मिळे. या तपस्व्यांच्या जाज्वल्य शुद्धाचरणामुळे संगीतकलेला पावित्र्य प्राप्त झाले.

ग्रीक व भारतीय संगीत व शास्त्र (अर्थात प्राचीन) यांत बरेचसे साम्य आढळून येते. हार्मनीविरहित तालस्वरांची पद्धत दोहोंत जवळजवळ सारखी आहे. सूक्ष्म स्वर, पूर्णस्वर, अर्धस्वरान्तरित स्वर हे दोन्ही देशांत समान आढळून येतात. असे असूनही अग्रहक्क भारतीयांनाच द्यावा लागतो. प्राचीन वेणुवाद्य, भारतीय संशोधन यांचा ग्रीकांना पत्ताही नव्हता. वीणावादनात ग्रीकांची सप्तक-मर्यादा दोन सप्तकेच होती. तर अतिप्राचीन नारदी वीणेवरची ही मर्यादा तीन सप्तकांची. ग्रीक वाद्यांपेक्षा भारतीय वाद्ये अनेक प्रकारची. भारतीय नृत्यकला सर्वश्रेष्ठ वाटते, याचे कारण हावभावयुक्त मुद्रादी प्रकारांवरून कलाकाराची प्रतिभा कळू शकते, हेच होय. नाच व अभिजात नृत्य ही अलग होत, कारण नृत्याची उत्पत्ती धार्मिक भावनांशी निगडित आहे. अशा श्रेष्ठ कलेत पुढे पांचटपणा शिरल्यामुळे तिला कमीपणा यावा, यात नवल नाही. भारतीय संगीतकलेत वा शास्त्रात श्रेष्ठ मूल्ये आहेत, हे अभ्यासाने पटते.

२. इन्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ इंडियन म्यूझिक

हा ग्रंथ ई. क्लेमेंटस्, आय. सी. एस्, सेशन्स् जज्ज, (ब्रिटिश अमदानी) यांचा होय. त्यांची कामगिरी मुंबई इलाख्यात झाली. क्लेमेंट्स् यांचे ग्रंथगत कार्य प्रचलित हिंदुस्थानी गायनपद्धतीचा मेळ प्राचीन संगीतशास्त्राशी घालण्याच्या दृष्टीने आहे. भरतनाट्यशास्त्र व पं. शार्ङ्गदेवांचा संगीतरत्नाकर या ग्रंथांचा सूक्ष्म अभ्यास करून क्लेमेंट्स् यांनी स्वतःचे विचार मांडिले आहेत. पाश्चात्त्य संगीतात व शास्त्रात क्लेमेंट्स् विशेष प्रवीण होते. वरील ग्रंथाला सुप्रसिद्ध कलाभिज्ञ आनंद के. कुमारस्वामी यांची प्रस्तावना आहे. ग्रंथातील विषय असे —

प्रचलित हिंदुस्थानी संगीताच्या श्रुती, स्टाफ नोटेशन व श्रुती, प्राचीन ग्रंथगत विषयांची उकल, भारतीय श्रुती व टेंपर्ड स्केल (क्रोमॅटिक) आणि इंडियन हार्मोनिअम्.

क्लेमेंट्स् म्हणतात —

संगीतरत्नाकरानंतर हिंदुस्थानी गायनपद्धती बदलली. या मौलिक ग्रंथाच्या बाबतीत दुर्लक्ष व अनास्था झाल्यामुळे गायकीत भ्रष्टाचार माजला, आणि ब्रिटिश अमदानीत पाश्चात्त्यांच्या सहवासाने हिंदुस्थानी गायकीत नव-मताला वाव मिळाला. गायन-समाजातील शिक्षणपद्धतीत पाश्चात्त्य टेंपर्ड स्केलच्या हार्मोनिअमचा सर्रास उपयोग केला जाऊ लागल्यामुळे या धोक्यात वाढ झाली.

हिंदुस्थानी आणि कर्नाटकी या पद्धती विशद करून सांगताना श्री. चिन्न-स्वामी मुदलियार यांच्या 'युरोपियन नोटेशनमध्ये पौरस्त्य संगीत' या ग्रंथातील एक उतारा दिला आहे. "देशातील निरनिराळे धर्मग्रंथ व भाषा यांचा विचार करिता संगीतकलेतही वैचित्र्य दिसून येते, आणि संगीतावरील ग्रंथांतही अनेक मतांचा आविष्कार नजरेस पडतो, याचे आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही. भारतीय संगीताचा विचार करिता मार्गी व देशी असे दोन प्रकार मानिले जातात. देशी संगीतात हिंदुस्थानी व कर्नाटक या पद्धती सामावल्या जातात. तद्देशीय प्रथा व रुची यांमुळे प्राचीन व प्रचलित संगीत व शास्त्र यांत मोठी तफावत दिसून येते. हिंदुस्थानी संगीतावर पाश्चात्त्य पद्धतीचा प्रभाव पडल्यामुळे कर्नाटक-पद्धतीलाही याची बाधा झाली आहे. आणि द्रविडियन रागथाटांवरही या बाधेचा परिणाम घडला आहे.

मुदलियार यांच्या या मतासंबंधी क्लेमेंट्स् म्हणतात —

द्रविडियन आणि हिंदुस्थानी संगीतात पाश्चात्त्य पद्धतीचा प्रभाव आहे, हे मुदलियार यांचे मत मनोरंजक तर आहे; त्यांची तक्रार सार्थही आहे; परंतु

मुदलियार प्रचलित शिक्षणपद्धतीत पाश्चात्त्यांचे टॅंपर्ड स्केल व त्यावर आधारित नोटेशनपद्धत स्वीकारून आग्रह धरितात, हेही मनोरंजक मानावयाला हवे. परंतु मुदलियार यांची ही स्वीकृती भारतीय संगीत व शास्त्र यांना घातक आहे, याचा विचार त्यांनी केलेला दिसत नाही.

क्लेमेंट्स् यांच्या मते --

हिंदुस्थानी पद्धती ही भारताच्या उत्तर, पश्चिम व महाराष्ट्र या भागांत प्रचलित असून दक्षिणेत कर्नाटकपद्धती चालू आहे. दोन्ही पद्धतींत सप्तके मिळती-जुळती असूनही दक्षिणपद्धतीत क्रोमॅटिक स्केलचा वापर केला जातो.

ग्राम म्हणजे परस्परांशी संबंधित असे क्रमयुक्त स्वरसप्तक. ग्राम ही विशिष्ट स्वरमालिकाच होय. या विशिष्ट स्वरमालिकेतील विशिष्ट स्वर हे ग्रामाधिपती होत.

जाती म्हणजे सप्तकातील विशिष्ट स्वरारंभकाने आणि वादीसंवादींनी युक्त अशी स्वरमालिका.

मूर्च्छना म्हणजे सात स्वरांचे क्रमवार सप्तक. सप्तकातील सात स्वरांपैकी प्रत्येक स्वर आरंभक मानून बनणारे सप्तक.

अशा व्याख्या देऊन क्लेमेंट्स् प्राचीन बावीस श्रुतींऐवजी श्रुतींची संख्या पंचवीस मानितात. याविषयी क्लेमेंट्स् म्हणतात—

भरतनाट्यशास्त्र व संगीतरत्नाकर या ग्रंथांचा सूक्ष्म अभ्यास करिता श्रुतिप्रकरणात बावीस श्रुतींऐवजी पंचवीस श्रुती आढळून येतात. वास्तविक सप्तकात श्रुतींची संख्या बावीस असते, परंतु वरील दोन ग्रंथकारांच्या श्रुती व स्वर यांच्या मांडणीत पंचवीस श्रुतींचा शोध लागतो.

[क्लेमेंट्स् यांच्या बावीसऐवजी पंचवीस श्रुती एका अर्थाने रास्त आहेत. त्यांचा असा ग्रह होणे हे ठीक आहे आणि आपल्या या ग्रहाच्या पुष्टीसाठी ॲपेंडिक्स 'सी'-मध्ये या पंचवीस श्रुतींची मांडणीही त्यांनी केली आहे. पंचवीस श्रुतींचे स्पष्टीकरण असे देता येते — प्राचीन ग्रंथकार सप्तकात बावीस श्रुती मानीत, हे उघड आहे. सप्तस्वरांत श्रुतींची त्यांनी केलेली वाटणी आजही उपलब्ध आहे. सात शुद्ध स्वरांपैकी षड्ज, मध्यम, पंचम या तीन स्वरांत ते विकृत स्वरांची निर्मिती करीत. या विकृतांच्या निर्मितीमुळे दोन्ही स्वर विकृत होत. यांतही दोन प्रकार आहेत: एक खरा विकृत, आणि एक केशाग्रव विकृत, केसाइतका किंवा केसाच्या टोकाइतका विकृत. षड्ज, पंचम, मध्यम हे केशाग्रव विकृत होत. म्हणजेच श्रुतींच्या किमतीत केशाग्रव फरक होत असे. वाजवी श्रुती बावीस व केशाग्रव श्रुती तीन मिळून श्रुतिसंख्या पंचवीस होते, हे क्लेमेंटस् यांचे म्हणणे शास्त्राच्या

काटेकोरपणे खरे आहे; पण संगीताच्या व्यवहारात बावीस श्रुतींव्यरिक्त केशाग्रव श्रुतींचा उपयोग केला जात नाही.]

चिकित्सक अभ्यासकाला क्लेमेंट्स् यांचा हा ग्रंथ उपयुक्त ठरेल.

३. द म्यूझिक ऑफ हिंदोस्तान

ग्रंथकार ए. एच्. फॉक्स-स्ट्रँग्वेज्. प्रसिद्धिकाल सन १९१४. ऑक्सफर्ड येथे.

ग्रंथकार सुरुवातीलाच म्हणतात—

हिंदुस्थान म्हणजे सिंधू आणि गंगा या दोन नद्यांमधील भूमी होय. माझ्या ग्रंथात या भूमीच्या संगीताविषयी चर्चा आहे. या ग्रंथात कर्नाटक पद्धतीचाही ऊहापोह आहे, पण कॅ. सी. आर. डे यांच्या ग्रंथात कर्नाटकपद्धतीविषयी विस्तारपूर्वक माहिती मिळते.

गीतगायनाची ज्याला आवड आहे, अशांना माझा ग्रंथ मनोरंजक वाटेल. पण ज्यांनी मध्ययुगीन किंवा प्राचीन युरोपीय संगीत व शास्त्र यांचा अभ्यास केला आहे, अशांना तो जास्त मनोरंजक ठरेल. प्रचलित युरोपीयन संगीतात 'मेलडी' हा प्रकार दुर्मिळ आहे. हिंदुस्तानी 'मेलडी'ला पाश्चात्त्य हार्मनीचा स्पर्शही नाही. हिंदुस्थानाचे संगीत धार्मिकतेवर आधारित आहे. कारण हिंदू मनाची प्रवृत्ती अद्यापि धर्माकडे आहे.

भारतीय संगीत, लोकगीते, शास्त्रीय संगीत व शास्त्र यांच्या अनुभवपूर्वक अभ्यासासाठी मि. फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांनी मध्यप्रदेश, मद्रास, बंगलोर, मैसूर, त्रिचूर, त्रावणकोर, तंजावूर, कलकत्ता, अलाहाबाद, देहेरादून, लाहोर, जेहलम, भावनगर, पुणे वगैरे स्थळांना भेटी देऊन अनेक गाणी-बजावणी ऐकिली; त्यांचे मनन केले. लोकगीते ऐकून त्यांचे स्टाफ-नोटेशन केले. ग्रंथातील विषयांच्या अनुक्रमणिकेवरून दिसून येते की, या ग्रंथकाराने अपार कष्ट घेऊन भारतीय शास्त्रीय संगीत व शास्त्र यांचा परिचय ग्रंथात समग्रतेने मांडिला आहे. ज्या पाश्चात्त्य पंडितांनी भारतीय संगीत व शास्त्र यांवर ग्रंथ लिहिण्याचे प्रयत्न केले, त्यांत फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् (उत्तरभारतीय-पद्धत) आणि कॅ. सी. आर. डे व पॉपले (दक्षिणभारत-पद्धत) हे ग्रंथकार महत्त्वाचे आहेत, व त्यांचे कार्य मननीय आहे.

श्रुती, स्वर, ग्राम, मूर्च्छना, वादी, संवादी, अनुवादी यांविषयी मि. फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांची मते व व्याख्या—

ग्राम (याचा अर्थ गाव) हे नाव तीन प्रकारांच्या स्वरसप्तकांनी दिलेले दिसून येते. ती नावे अशी : सा-ग्राम (पाश्चात्त्य मेजर स्केल, शार्प धैवतयुक्त)

म-ग्राम (पाश्चात्य Cc स्केल, वास्तविक F स्केल + शार्प धैवतयुक्त) व तिसरा ग-ग्राम म्हणजे सा व म ग्रामांमधील ग्राम होय.

थाट – स्वरांची जुळणी. दाक्षिणात्य पद्धतीत याला 'मेलकर्ता' म्हणतात. सतार किंवा सूरबहार या वाद्यावरील पडदे या पद्धतीने जुळवून घेतले जातात. दक्षिणेत सतार वाद्य प्रचारात नाही.

मूर्च्छना – हा शब्द संस्कृत 'मुर्छ्' धातूपासून आला आहे. गायनवादनात मूर्च्छनाक्रिया म्हणजे स्वराचे मृदु-तीव्रत्व संभाळून क्रमवार स्वरसप्तक बनविणे. मूर्च्छना म्हणजे विशिष्ट प्रकारचा थाटच होय. मूर्च्छना बनवावयाच्या प्रकारात लक्षात घेण्याची बाब म्हणजे मूर्च्छना अवरोही स्वरक्रमाने मानावयाची असते. सप्तकातील प्रत्येक स्वर आरंभक होऊन मूर्च्छना बनविल्या जातात. ज्याला प्राचीन ग्रीक 'हार्मोनिका' म्हणत व जी दोन टेट्रॅकॉर्ड मिळून बनवीत, त्यालाच भारतीय पद्धतीत 'मूर्च्छना' ही संज्ञा आहे.

राग – मूळ 'रञ्ज्' या धातूपासून राग ही संज्ञा. रागामुळे रसभावांची निर्मिती होते. रागाचा संबंध रक्तीशी येतो. राग हा शब्द उत्तरपद्धतीत व रागम् हा दक्षिणपद्धतीत वापरला जातो. पुरुषराग आणि स्त्रीराग असे भेद असून स्त्री-रागांना 'रागिण्या' ही संज्ञा आहे.

सप्तक – क्रमवार सात स्वर, पाश्चात्त्य ऑक्टेव्ह. सप्तकातील सात स्वर हे स्वरांतराने भूषित असावे. अशी तीन सप्तके म्हणजे तार, मध्य व मंद्र ही होत. मानवी कंठातून ही तीन सप्तके निघू शकतात. याचा अंदाज घेऊन अशी सप्तके मानिली आहेत.

स्वर – मूळ संस्कृत श्रु = ऐकणे. स्वरस्थान हे सप्तकातील अंतराचे मोज माप आहे. पाश्चात्त्य पद्धतीत स्वराला 'डायटोनिक नोट' म्हणतात. स्वरांचे प्रकार दोन: शुद्ध व विकृत. शुद्ध स्वर म्हणजे नैसर्गिक. विकृत स्वर कोमल किंवा तीव्र असू शकतो. शुद्ध-विकृत स्वरांना पाश्चात्त्य पद्धतीतील पांढरी किंवा काळी पट्टी हे बंधन नाही. स्वरांची ओळख शुद्ध, विकृत, तीव्र, तीव्रतर आणि तीव्रतम या संज्ञांनी होऊ शकते. 'तर' आणि 'तम' या संज्ञा ग्रीक टेरोस (Teros) व लॅटिन टायमस् (Timus) यांशी साम्य पावतात.

श्रुती – 'श्रु' ऐकणे यापासून श्रुती, म्हणजे कर्णगोचर सूक्ष्म नाद. श्रुती हे सूक्ष्म स्वरच आहेत. श्रुतिस्थाने म्हणजे स्वरांतरे. श्रुतींची संख्या एकूण बावीस. श्रुतींना विशिष्ट नावे असून या नावांतही एक विशिष्ट दैवी अर्थ आहे. बावीस श्रुतींपैकी प्रथमश्रुतीचे नाव 'तीव्रा' आहे. 'तीव्रा'चा अर्थ कठोर (= शार्प) असा होतो. तीव्रा = पाश्चात्त्य $C - D^{b}_{b}$.

[**टीप** — फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांनी तीव्रा श्रुतीचा अर्थ त्या श्रुतीच्या नावानुसार दिला आहे. या तीव्रा श्रुतिस्थानावर पाश्चात्त्य $C - D_b^b$ हा स्वर दिला आहे प्राचीन तीव्रा श्रुतीवरील स्वर शु. निषादापुढील कैशिक निषाद येतो आणि विद्यमान व्यवस्थेत हाच प्राचीन कैशिक निषाद अतिकोमल ऋषभ होतो.]

वादी – सोनण्ट, **संवादी** – कॉन्सोनण्ट,
अनुवादी – ॲसोनण्ट, **विवादी** – डिसोनण्ट.
संवादी स्वर हा वादीपासून चौथा किंवा पाचवा स्वर होय.

[**टीप** — वादीपासून पाचवा स्वर संवादी, हा नियम सर्व ठिकाणी लागू होत नाही.]

विवादी स्वराबद्दल भरतमुनी म्हणतात – " ज्या दोन स्वरांत वीस श्रुतींचे अंतर, ते स्वर परस्परविवादी होत. "

फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् पुढे म्हणतात — हिंदुस्थानी स्वरसप्तकाचा विचार करिता स्वर या शब्दाचा अर्थ द्विविध लावावा लागतो. भरतांच्या शब्दांनी म्हणावयाचे, तर ज्या दोन स्वरांत नऊ किंवा तेरा श्रुत्यंतरे ते परस्परसंवादी होत. षड्जासंबंधी भरत म्हणतात, सा-च्या श्रुती चार, म्हणजे निषादापासून षड्ज चार श्रुत्यंतरावर असे असता षड्जग्रामाचा अधिपती स्वर सा मानावयाचा काय ? सा मानिला, तर सप्तकाची सुरवात शु. निषादापासून होते. पण सा या स्वराचे स्थान या निषादापुढे क्र. दोनवर आहे. या समस्येचा भरतांनीच उलगडा केला आहे. भरत षड्ग्रामिक स्वरांची श्रुत्यंतरे (श्लोक २५) ३–२–४–४–३–२–४ अशी देतात. याचा आधुनिक अर्थ लाविल्यास षड्जस्थानी आजचा ऋषभ येतो. प्राचीन ऋषभाच्या श्रुती ३ आहेत. तेव्हा ३–२–४ इ. म्हणजे आरंभक ऋषभ होतो.

[फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांच्यापुढे ही समस्या जी उभी राहिली, ती समजुतीच्या घोटाळ्यामुळे होय. हा घोटाळा ग्रंथकाराने प्राचीन निषादाला पाश्चात्त्य सी (C) व प्राचीन षड्जाला पाश्चात्त्य डी (D) मानिल्यामुळे झाला. शिवाय, ऋषभाच्या श्रुती तीन असेही ते म्हणतात. प्राचीन ऋषभ त्रिश्रुतिक आहे, हे चूक नव्हे. ग्रंथकर्त्याची चूक झाली, ती श्रुत्यंतरे मांडण्यात. ४–३–२–४–४–३–२ अशी श्रुत्यंतरे मांडण्याऐवजी ३–२–४–४–३–२–४ अशी ती मांडली गेली. त्यामुळे त्रिश्रुतिक ऋषभ आरंभक मानिला गेला.

भरतांनी आरंभक स्वर शु.निषाद (N नोट) का मांडला आणि शु.निषादानंतर ४ सा का, याचे उत्तर भरतांच्या 'मार्गी' संगीताचे शु.स्वरी ध्रुववीणासप्तक देते. षड्जग्रामाचा ग्रामाधिपती स्वर जो षड्ज, त्याला भरतांनी सप्तका

दुय्यम स्थान दिले आहे. याचे कारण व स्पष्टीकरण विज्ञानशास्त्र देते. मूर्च्छना-पद्धतीत सप्तकातील कोणताही शु.स्वर आरंभकस्थानी विराजमान झाल्यावर तो स्थायी षड्जच मानिला जातो. या नियमाने निशाद हा षड्ज होऊ शकतो. शब्दशः अर्थाने षड्जग्रामाचा आरंभ षड्जस्वराने हे ठीक, परंतु भरतांचा षड्ज दुय्यम स्थानी आहे. याचे कारण वैज्ञानिक आहे. तेही समजून घ्यावयाला हवे. याचा ऊहापोह भरतप्रकरणात केलेला आहेच. पुन्हा भरतांचे षड्जग्रामिक स्वरसप्तक मांडून पाहता ते

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी असे आहे. संवादतत्त्वानुसार या सप्तकात निषादाचा पंचम म्हणजे मध्यम आहे. तो निषादापासून १३ श्रुत्यंतरावर आहे. म्हणजेच षड्जाचा पंचम. पाश्चात्य हारमॉनिक्स पद्धतीच्या अवलंबाने पाहिल्यास वाजत्या तारेतून षड्ज-पंचम स्वयंभूरीत्या उमटतात. परंतु या स्वयंभूस्वरनिर्मिति-पद्धतीत वाजत्या तारेत षड्ज-मध्यम-भाव स्वयंभूरीत्या उमटण्याचे साधन नाही. याची प्रचीती घेतल्यास मध्यम उमटण्याऐवजी पटीचा षड्जच उमटतो. उदा. वीणेवरील तार ३६ इंच मानिल्यास दोन मेरूंवर स्थिर होणारी तार छेडली असता ३६ इंच तारेचा ध्वनी हा स्थायी षड्ज होऊन १८ इंच तारेचा ध्वनी या स्थायी षड्जाच्या दुपटीचा षड्ज बनतो. अर्थात ९ इंचांवरील ध्वनी स्थायी षड्जाचा चौपट षड्ज होतो. भरतभाष्यानुसार व नियमानुसार ३६ इंच तारेतील १८ इंचांवर तारषड्ज दुपटीचा; आणि वीणामेरू ते १८ इंच तार यांच्या दरम्यान बरोबर मध्यबिंदूवर, म्हणजे ९ इंचांवर भरतानुसार मध्यमाचे स्थान आहे. हा नियम आजचे विज्ञानही मानिते. तारेतील स्वयंभू स्वरोत्पत्तीच्या नियमात मध्यम या स्वराच्या उत्पत्तीची अभिलाषा करिता मध्यम हाती न लागता षड्ज मिळतो. या षड्जाची पट कोणती, हा प्रश्न महत्त्वाचा नाही. पण ही विज्ञानप्रयोगातील किमया भरतांनाही माहीत होती. म्हणून भरतांचा मध्यम १३ श्रुत्यंतरांचा व कोणाचा तरी पंचम, म्हणून आरंभक शु.निषादाचा तो पंचम म्हणून मांडिला आहे. याचे कारण स्वरांची स्वयंभू निर्मिती होय. स्वरसप्तकात मध्यम हा स्वर स्वयंभू कोमल आहे. आजच्या तारेची ध्वन्युत्पत्ती षड्ज-पंचम-भावाची आहे. प्राचीन काळीही ती होतीच. स्वयंभूत्वाने मध्यम उत्पन्न होत नाही. तेव्हा तारेतील षड्ज-पंचम-भाव जाणून, निषादाला (कोमल निषादाला) षड्ज कल्पून पंचमभावाने मध्यमाची उत्पत्ती करण्याची किमया भरतमुनींनी सिद्धावस्थेत केली आहे. म्हणून प्राचीन शु.स्वरी सप्तकात नी-चा पंचम म व सा-चा पंचम प. दोन्ही स्वरसप्तकांत स्वयंभूत्व आहे. प्रश्न आहे तो आरंभक स्वर निषाद मानावयाचा की षड्ज मानावयाचा हा. आरंभक स्वरावर पुढील स्वयंभू स्वर अवलंबून असल्यामुळे षड्ज आरंभक मानिला, तर त्यापुढील स्वर व

श्रुत्यंतरे कोणती, हे भरतांनी सारणाप्रयोगाच्याद्वारे स्पष्ट केलेले आहे. फॉक्स-स्ट्रँग्वेज्‌साहेबांचा वर निर्दिष्ट केल्याप्रमाणे जो गोंधळ उडाला आहे, त्याचे कारण विषयाची त्यांना असलेली अनाकलनीयता हेच आहे.

मध्यम पंचमस्थानी मानिता मिळणारे शु-स्वरसप्तक नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी. प्राचीन पंचम पंचमस्थानी मानिता मिळणारे शु.स्वरी सप्तक सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा.- ही दोन्ही प्रचलित सप्तके भरतप्रणीत आहेत.]

ग्रंथकार पुढे म्हणतात—

ध्वनिशास्त्राच्या दृष्टीने भारतीय चतुःश्रुतिक = मेजर टोन, त्रिश्रुतिक = मायनर टोन, द्विश्रुतिक = सेमिटोन हे स्वर वाजवीच आहेत. अचूक गणित करावयाचे, तर वरील तीन स्वरांतरे अनुक्रमे ४·०८, ३·६४, २·२४ अशी असतात.

म-ग्राम (**मध्यमग्राम**)– या ग्रामाचा आरंभक स्वर अर्थात मध्यम होय. रचना –

सा रे ग म प ध नी – स्वर
४ ३ २ ४ ३ ४ २ – श्रुत्यंतरे

यात मध्यम आरंभक मानिता मिळणारे स्वरसप्तक

म ३प ४ध २नी ४सा ३रे २ग ४म –

यांशिवाय तिसरे सप्तक ग-ग्रामाचे होय. परंतु या ग्रामासंबंधी भरतांच्या नाट्यशास्त्रात उल्लेख नाही. किंवा हा ग्राम कसा बनतो, यासंबंधी काही विवेचनही नाही. परंतु शार्ङ्गदेवांनी या ग-ग्रामाचे वास्तव्य इंद्रलोकी आहे, असे म्हटले आहे. गान्धार-ग्राम कसा बनतो, याची रीत शार्ङ्गदेवांनी दिली आहे, ती अशी: गान्धार जेव्हा एक श्रुती ऋषभाची व एक श्रुती मध्यमाची घेतो, धैवत एक श्रुती पंचमाची घेतो, व निषाद जेव्हा एक श्रुती धैवताची व एक श्रुती षड्‌जची घेतो, तेव्हा गान्धार-ग्राम बनतो.

[शार्ङ्गदेवांची गान्धार-ग्राम बनविण्याची पद्धत ग्रंथकर्त्याने येथे मांडिली आहे. त्यावरून प्रत्यक्षात काय घडते हे पाहणे जरूर आहे. म्हणून प्राचीन षड्‌ज-ग्रामिक श्रुतिस्वरसप्तक मांडून पाहू या—

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी — ष. ग्राम

यांत गान्धार द्विश्रुतिक, ऋषभ त्रिश्रुतिक व मध्यम चतुःश्रुतिक आहे. यात गान्धार ऋषभाची एक श्रुती व मध्यमाची एक श्रुती घेतो. म्हणजे ३ रे २ ग

४ म यांचे रूपांतर २ रे ४ ग ३ म असे होते. यापुढे धैवत एक श्रुती पंचमाची घेतो; निषाद एक श्रुती धैवताची व एक श्रुती षड्जाची घेतो. हे मांडून पाहता प ३ ध २ नी यांचे रूपांतर ३ प ४ ध, पुन्हा ३ प ३ ध ४ नी ३ सा असे होते. गान्धार-ग्राम या रितीने मांडिला असता नी ३ सा २ रे ४ ग ३ म ३ प ३ ध ४ नी हेच सप्तक गान्धार-ग्रामातील आरंभक स्वर जो गान्धार, तो मानून ग ३ म ३ प ३ ध ४ नी ३ सा २ रे ४ ग असे होते. 'मार्गी' सप्तक नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी; देशी सप्तक सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा. वीणातंत्रीतून षड्ज-पंचम-संवाद-तत्त्वाने स्वयंभू-स्वरपंक्तीची निर्मिती करण्याचा जो गुण तंत्रीत आहे, त्याला अनुसरून वरील 'मार्गी' व 'देशी' सप्तके आहेत. हे संवादतत्त्वाचे साध्य गान्धारग्रामसप्तकात साधले जात नाही. म्हणून हा ग्राम लोकोपयोगी नाही. म्हणून त्याची पाठवणी इंद्रलोकी किंवा स्वर्गलोकी झाली असावी !]

ग्रंथकार पुढे म्हणतात—

भरतांचा सारणाप्रयोग लक्षपूर्वक सोडवून पाहता श्रुती समान नाहीत, हे कळून येते. श्रुतींची मापने तीन प्रकारची : (१) चतु:श्रुतिक व त्रिश्रुतिक यांतील फरक दर्शविणाऱ्या श्रुतीचे प्रमाण २२ सेंट, (२) त्रिश्रुतिक व द्विश्रुतिक यांतील फरक दर्शविणाऱ्या श्रुतीचे प्रमाण ७० सेंट, आणि (३) सेमिटोन व भरताची प्रमाणश्रुती यांचे प्रमाण ९० सेंट. श्रुतींच्या मापनासंबंधी भरतांनी कोठेही उल्लेख केलेला नाही. सेंट-पद्धतीने आरोही क्रमाने येणाऱ्या प्रत्येक श्रुतीचे मापन केले, तर भरतप्रणीत स्वरसप्तक निराळेच दिसेल. म्हणून ते बदलून मांडणे भ्रामक होय.

ग्रंथकर्त्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे

स्वरांमधील संवादी, अनुवादी, विवादी ही कल्पना भरतपूर्व व प्राचीन आहे. इ. स.पूर्वी ४०० वर्षे महाभारतात ध्वनीच्या दहा तत्त्वांचा उल्लेख आहे. सप्तकातील प्रमुख स्वर सात. यांशिवाय इष्ट, अनिष्ट व संहत हे तीन 'प्रविभागवत्' या संज्ञेने मानिले आहेत. या प्रकरणावरून या संज्ञा कशासाठी, याबद्दल कुतूहल निर्माण होते, आणि वादी, संवादी, विवादी, म्हणजेच इष्ट, संहत व अनिष्ट असावे, असा विचार येतो.

इ. स.पूर्वी ४०० वर्षांतील ऋक्प्रतिशाख्यात एक महत्त्वाचा उतारा आढळून येतो :– मानवी कंठातून चढत्या श्रेणीने २१ ध्वनी निर्माण होऊ शकतात. यांपैकी सात ध्वनींचे एकेक सप्तक. अशी सप्तके म्हणजे मंद्र, मध्य, उत्तम (= प्रचलित तार). शिवाय, स्वरांना 'यम' ही संज्ञा, आणि एक 'यम' दुसऱ्यासारखा

नाही. एकासारखा दुसरा, असा भास कर्णाला झाला, तरी दोन यमांत निश्चित फरक असतो. त्यांचे वर्णन ऋक्प्रतिशाख्यात आहे. ध्वनिशास्त्राच्या प्रायोगिक दृष्टीने ही बाब फार महत्त्वाची व फार जुनी, किंबहुना, ग्रीक शास्त्रज्ञ ॲरिस्टॉक्सेनस यांच्याही पूर्वीची आहे. मूर्च्छनापद्धतीत असे दिसून येते की, बावीस श्रुतींपैकी पहिली व एकविसावी श्रुती यांना फारसे महत्त्व नाही.

[टीप :— ग्रंथकार म्हणतो त्याप्रमाणे पहिली व २१-वी श्रुती म्हणजे २२ श्रुतींपैकी तीव्रा व उग्रा या श्रुती होत.]

पुढे ग्रंथकार म्हणतात—

भरतांची ग्रामपद्धती म्हणजे उत्तरहिंदुस्थानी पद्धती मानिली, तर एका बाबतीत दक्षिण-पद्धतीतही साम्य आढळते, ते मध्यमाच्या बाबतीत रागनिर्मिती-मध्ये. या स्वराचा उपयोग दोन्ही पद्धतींत होतो. असे असूनही दोन्ही पद्धतींत महत्त्वाचा फरक आढळून येतो. तो हा की, सप्तकाचे २२ भाग न पाडता १६-च भाग दक्षिण-पद्धतीत मानिले जातात आणि या १६ भागान्तर्गत १२ स्वर होतात. याचा नकाशा पुढे दिला आहे.

प्रचलित कर्नाटक–दाक्षिणात्य स्वर व नावे

नकाशा क्र. १३

C		सा शुद्ध	
B			नी काकली
A#	Bb	ध षट्श्रुती	नी कैशिकी
A	Bbb	ध चतुःश्रुती	नी शुद्ध
Ab		ध शुद्ध	
G		प शुद्ध	
F #		प्रति-मध्यम	
F		शुद्ध मध्यम	
E			ग साधारण
D#	Eb	री षट्श्रुती	ग अन्तर
D Ebb		री चतुःश्रुती	ग शुद्ध
Db		री शुद्ध	
C		सा शुद्ध	

शुद्ध	= नैसर्गिक–स्वयंभू
चतुःश्रुति	= चारश्रुतियुक्त
षट्श्रुति	= सहाश्रुतियुक्त
अन्तर	= स्वरांतर
साधारण	= संधियुक्त

प्रति = निदर्शक, प्रतिस्पर्धी
कैशिक = केशाग्रव
काकली = सौम्य

प्राचीन ग्रीक क्रोमॅटिक स्केल व द्रविडियन स्केल या पद्धतींत बरेचसे साम्य आढळून येते.

भरतांचे राग-प्रकरण

रागामध्ये अंश, अंग, तार, मंद्र, बलिन्, संवादी, अनुवादी, ग्रह, न्यास, विन्यास, संन्यास, अपन्यास यांना फार महत्त्व दिले जाते.

भरतांनी सप्तकातील मध्यमस्वराला फार महत्त्व देऊन त्याला प्राचीन, अनाशिन्, अविनाशी म्हटले आहे. सामवेदीय प्रथेत मध्यम आरंभक स्वर मानीत. प्रचलित सप्तकातील पंचम स्वर अविनाशी मानिला जातो. याचे कारण हा स्वर कोमल वा तीव्र होऊ शकत नाही, हे आहे. असे करण्याची प्रथा नाही.

राग

हिंदुस्थानी राग प्रादेशिक प्रथेत बदलते असतात. दाक्षिणात्य पद्धतीत असा फरक सहसा होत नाही. रागामध्ये ग्रह व न्यास यांचे कार्य आरंभक व अंतिम स्वर, म्हणजे रागाचा आरंभ ग्रहस्वरावर व शेवट न्यासस्वरावर असे आहे. शुद्ध म्हणजे स्वच्छ, छायालग म्हणजे छायाप्रकृतीचा, संकीर्ण म्हणजे मिश्र आणि वक्र म्हणजे वाकडा, सर्पगती. स्वरांचे उच्चारण क्रमवार सरळ नसते.

रागांचे समय

याविषयी सर्व हिंदुस्थानात जवळजवळ एकवाक्यता दिसून येते. दिवसाच्या २४ तासांची विभागणी ८ प्रहरांत आणि रागांची योजना प्रहराप्रमाणे. काही प्रागतिक मताचे आधुनिक रागसमयसंबंध मानीत नाहीत. परंतु ज्यांना शास्त्र समजत नाही, अशी सामान्य माणसेही अमुक राग सकाळचा, दुपारचा, सायंकाळचा, रात्रीचा आहे, हे सांगू शकतात. वर्षातील ऋतूप्रमाणेही राग असतात. रागनिर्मितीच्या आधी गीतगायन अस्तित्वात होते. राग म्हणजे विशेष शास्त्रीय बंधने आली. रागप्रकार चार होतात : प्रादेशिक गीतप्रकार, कविकल्पना-काव्य, भक्तिमार्ग, आणि कलाकारांची नवनिर्मिती.

रागात हार्मनीचा समावेश असतो, असा काही लोक समज करून घेतात. तो सप्तकातील स्वर व त्यांचा संवाद या दृष्टीने ठीक असला, तरी सप्तकात क्रमवार स्वर असतात, तसे रागाच्या थाटपद्धतीत आढळून येत नाही. रागातील स्वर किंवा थाट याची रचना म्हणजे बुद्धिबळाच्या पटावरील मोहऱ्याप्रमाणे प्रत्येक स्वर वैशिष्टयाने भरलेला. म्हणून हार्मनीला मेलडीप्रकारात प्रामुख स्थान

नाही. भारतीय गायनपद्धतीत हार्मनी घुसडावयाची, म्हणजे मेलडीची गळचेपीच होय.

रागांचे वर्गीकरण

हे वर्गीकरण नऊ किंवा दहा वर्गांत केले जाते. या वर्गीकरणातून उत्पन्न होणारे प्रकार असे —

भूपकल्याण १ प्रकार, शंकराभरण ९ प्रकार, झिंजोटी १४ प्रकार, काफी २३ प्रकार, असावरी २८ प्रकार, भैरवी ३२ प्रकार, भैरव ३७ प्रकार, वसंत ४४ प्रकार, पूरियाकल्याण ५० प्रकार, कल्याण ५३ प्रकार.

या प्रकारांतून गायक किंवा वादक निरनिराळ्या रागांतील निराळेपणाशी परिचित असतो, याचा प्रत्यय मिळतो. पाश्चात्त्य संगीतात असे प्रकार नाहीत. राग आणि रस किंवा भावना निर्माण करण्याचे कसब खास आहे, आणि हे कसब स्वरयोजनेवर अवलंबून असते. याचा दृष्टांत रागात मिळतो. रागात प्रत्येक स्वराला वैशिष्टच असून गमकपद्धतीमुळे या स्वराला वेगळेच रूप प्राप्त होते. गमकामुळे छायाप्रकाशाचा खेळ सुरू होतो, आणि स्वराच्या धर्मामध्ये आल्हादकारक भर पडते.

फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांनी यापुढे घर्षण, वसीट, मींड हे प्रकार व नंतर ताल यासंबंधी सोदाहरण विवेचन केले आहे.

दहाव्या प्रकरणामध्ये साम-गानासंबंधी माहिती दिली आहे. सुरवातीलाच एक काव्य दिले आहे.

[हे काव्य परिशिष्टात पहावे. क्र. ५०]

ग्रंथकार म्हणतात—

प्राचीन संगीतावर आधारित असे ग्रंथ किंवा हस्तलिखिते ग्रंथसंग्रहालयांत किंवा संग्रहालयांत शोभेच्या वस्तू म्हणून ठेवून केवळ कुतूहलाने पाहणे योग्य नव्हे. प्रचलित संगीत व शास्त्र यांवर असे ग्रंथ किंवा हस्तलिखिते खात्रीने प्रकाश टाकणारी ठरतात.

सामवेदात ऋग्वेदाचा बराचसा भाग आहे, काही ऋचांमध्ये शाब्दिक फरक आढळून येतो, तो पठनाच्या सोयीसाठी असावा. सामसंगीतातील ‘ उदात्त ’, ‘ अनुदात्त ’ यांच्या शाब्दिक व्याख्यांवरून स्वरांची उच्चता किंवा नीचता यांचा बोध होत नाही. हाच प्रकार ‘स्वरिता’संबंधी आहे. ‘ स्वरित ’ या शब्दाचा अर्थ दिलेला नाही. आणखी एक शब्द वापरला आहे, तो ‘ प्रचय ’ होय.

यज्ञकर्मप्रसंगी साम-ऋचा-गायन आणि बलिदानानंतर सोमरसप्राशन या क्रिया होत असत. सोमरस हा सोमवल्लीपासून काढीत. सोम याचा अर्थ चंद्र. चंद्रवल्लीचा रस म्हणजे सोमरस. दिवंगत पूर्वजांना आर्य लोक प्रार्थना करीत आणि सोमरसाचा नैवद्य देत. कारण दिवंगत पूर्वजांचे वास्तव्य चंद्रभूमीवर आहे, असा समज होता.

सामवैदिक ऋचांना पद्धती आहे. यांचे प्रकार प्रथम सहा, नंतर आठ. ऋचांतील अक्षरसंख्या २४-पासून ४४-पर्यंत आहे. अक्षरप्रकार ऱ्हस्व-दीर्घ. काही अक्षरे लांबविणे म्हणजे वृद्धी, आणि क्षय म्हणजे प्लुत.

सामिक स्वरनामे

प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ व ऋष्ट, मन्द्र, अतिस्वार्य. ऋष्ट याचा अर्थ अति उच्च स्वर. या स्वराचा अवरोही स्वर क्रमाने सहावा असतो. यामुळे घोटाळा उडाला आहे. बर्नेल म्हणतात, ' प्रथम स्वरापेक्षा ऋष्ट चढा, ' आणि पुढे एके ठिकाणी म्हणतात, 'प्रथम व ऋष्ट एकच. ' बर्नेलसाहेबांचे हे म्हणणे न पटणारे आहे. ऋष्ट याचा अर्थ उच्चतर होय. पाश्चात्त्य 'ट्रेबल ', ' बास ' म्हणजे हिंदूंचा 'तार', ' मन्द्र '. परंतु ग्रीकांचा ' हायपेट ' म्हणजे उच्चतर. यावरून संगीतातील ' उच्च ' व ' नीच ' ही संज्ञा पारिभाषिक मानावी लागते.

" मन्द्र ही संज्ञा सहावा स्वर जो पंचम त्याला आहे. मन्द्र याचा अर्थ खालचे सप्तक; किंवा मन्द्र, मध्य, तार या सप्तकांपैकी पहिले सप्तक. "

अतिस्वार्य

" सप्तकातील आरंभक स्वराला 'अतिस्वार्य ' हे नाव विचित्र वाटते. परंतु अतिस्वार्य याच्या अर्थामध्ये हे नसावे. ऋष्ट स्वरामुळे स्वरसंख्या सहा बनली, आणि अतिस्वार्यामुळे स्वरसंख्या सात झाली. "

रागगायनातील अवस्था

दाक्षिणात्य	उत्तर-हिंदुस्थानी
१. पल्लवी	स्थायी, अस्थायी
२. अनुपल्लवी	अन्तरा
३. करणम्	संचारी
४. पल्लवीप्रत पुन्हा येणे आरंभक स्वरावर शेवट	स्थायीप्रत पुन्हा येणे आरंभक स्वरावर शेवट

प्राचीन हिंदू गायनपद्धती

पदात किंवा भजनपदात संस्कृत श्लोकाचा अर्थ प्राकृतात, व भजनात ईश्वरस्तुती, प्रार्थना, मोक्षप्राप्ती यांसाठी आळवणी. भजनप्रकारात कृष्णलीलावर्णने प्रामुख्याने असतात. भजन अनेकजण मिळून करितात व या अनेकांत एक प्रमुख असतो. भजनाची वेळ बहुधा रात्रीपासून पहाटेपर्यंत असते. कीर्तन-प्रकारात एखाद्या विषयावर गोष्टीरूप आख्यान आणि गायन असते.

ध्रुपद

"गीत व भजन एकत्र करून झालेला हा शास्त्रीय गायनातला अधिक महत्त्वाचा प्रकार होय. या प्रकारावर मुसलमानी अमदानीचा प्रभाव नव्हता. ध्रुपदाचा अर्थ – ध्रुव = निश्चित, व पद = काव्य. काव्याच्या प्रथमचरणाचा पुन्हा-पुन्हा उच्चार करणे म्हणजे ध्रुवपद, असेही सांगितले जाते. ध्रुपदगायन मर्दानी होय. ध्रुपदातील शब्द भक्तिरसप्रधान. ध्रुपदे विशिष्ट तालांतच गाइली जातात. उदा. सुरफाक्ता, चौताल, धमार. ध्रुपदगायनासाठी दमदार गायक लागतो. याविषयी म्हण आहे, ' ज्या गवयाला पाच रेड्यांचे बळ, त्यानेच ध्रुपद परिणामकारक गावे.'

"ध्रुपदगायनात गमक-मींडीचा अभाव. हिंदी गायनात हे प्रकार आवश्यक. यामुळे ध्रुपदगायन मागे पडले. ध्रुपदियांचा एक वेगळाच वर्ग होता. अग्रेसर ध्रुपदिये ग्वाल्हेरचे राजे मानसिंग होत (काल इ. स. १५१८).

कथा

"रामायणातील किंवा महाभारतातील घटनांचे कथारूप गद्यपद्यात्मक कथन.

ख्याल

"ही पद्धती सामान्य होय. उत्पादक जौनपूरचे महंमद शर्की. काल इ. स. १४०१–४०. ख्याल म्हणजे गीत किंवा तंतुवाद्यावरील गत होय. मुसलमानी राजवटीत या पद्धतीचा उदय झाला.

गाण्यातील आणखी तीन प्रकार

(१) सरगम – स्वरावर्त. शब्दांऐवजी स्वर व स्वरांची नावे घेऊन ती अर्थदृष्ट्या उच्चारून गाणे.

(२) तराणा – तिल्लाना. मृदंग-तबल्यातील बोल-अक्षरे म्हणणे. अर्थात असंबद्ध अक्षरोच्चार.

(३) चतरंग – ख्याल, तराणा, सरगम यांचे आळीपाळीने केलेले मिश्रण उच्चारणे.

ठुंबरी

" म्हणजे प्रेमगीत होय. या प्रकाराचा उगम हिंदू पद्धतीतच आहे. भाषा विशेषत: व्रज. प्रदेश आग्रा-मथुरा. ठुंबरीगीतात कृष्णलीला हा विषय असून संगीत आकर्षक व परिणामकारक. गीतातील विषय प्रियाराधन. प्रियकर नसल्यामुळे काळजी, दु:ख, प्रेमातील स्पर्धक, सासूनणंदांची भीती, प्रियकराची गाठ पडू नये, म्हणून त्यांचा जागता पहारा, स्वत:ची अनुकंपनीय अवस्था, परपुरुषाला भेटू नये म्हणून पत्नीच्या पायांत रुमझुम आवाज करणाऱ्या व पतीने बांधिलेल्या चाळां-विषयीची तक्रार, प्रियाची भेट करून देण्यासाठी सखीची विनवणी, इ.

टप्पा

"हा गीतप्रकार मुसलमानी प्रभावाने प्रचारात आला. यांत हिंदोस्त मुरकी, झमझमा यांचा समावेश. टप्पागायन गायिकांना विशेष अनुकूल होय टप्पागीते प्रामुख्याने हिंदी व पंजाबी भाषेत आहेत. हीर व रांझा यांच्या प्रणय-प्रसंगाची गीतरचना त्यात असते. टप्पागायनाला पूर्णावस्था देण्याचे आणि त्याचा प्रचार करण्याचे काम **शोरी नावाच्या गायिकेचे होय.** (महमदशहाची अमदानी इ. स. १७००) टप्पागायकीत 'तुक' हा प्रकार म्हणजे स्थायी-अंतरा हे होत.

गझल

"हा गीतप्रकार मुसलमानी होय. गीतातील शब्द उर्दू, फारसी.

दादरा

" कनिष्ठ गीतप्रकार. समाजातील खालच्या दर्ज्याच्या लोकांचा आवडता.

मेलडी

" हिंदुस्थानी मेलडी ३००० वर्षांपासून अस्तित्वात असून अजूनही ती नामशेष झालेली नाही, यात काही तरी बोध घेण्यासारखे वैशिष्टच खास आहे. मेलडी ही लयप्रधान आणि स्वरप्रधान आहे. मेलडी थाटपद्धतीवर आणि थाट मूर्च्छनापद्धतीवर. स्वरांची क्रमवार रचना ही मेलडीची वैशिष्टचे. क्रमयुक्त रचनेत मेलडीला विसंगती खपणारी नाही. विशिष्ट रागात फरक केला, म्हणजे काही

तरी चुकत आहे, याची चटकन जाणीव व्हावी, इतकी मेलडी स्वाभाविक व सरळ असते. पाश्चात्त्य संगीत आणि हिंदुस्थानी मेलडी यांत अप्रकाशित व प्रकाशित स्वरांचा अंतर्भाव असतो. दोहोंत फरक हाच की, हिंदुस्थानी मेलडीत अप्रकाशित स्वरांच्या जागा सवयीने निश्चित असतात. हार्मनी प्रकारात हे अप्रकाशित स्वर समयानुसार आणि गरजेप्रमाणे वापरले, योजिले जातात.

" मेलडीत स्वरानुक्रमाला धरून थाटाला महत्त्व; पाश्चात्त्य हार्मनीत स्वर-गुच्छाला प्राधान्य आहे. मेलडीत स्वर हाच केवळ महत्त्वाचा होय. मेलडीमध्ये स्वरक्रमणिका सुसूत्र ठेविली जाते. योग्य स्वरांतर ठेवणे हे महत्त्वाचे काम सहजगत्या केले जाते, याचे आश्चर्य वाटते."

मि. फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांचा ग्रंथ उपयुक्त आणि मननीय आहे. संगीत-रोजनिशीतली प्रादेशिक लोकगीते व त्यांचे स्टाफ-नोटेशन उपयुक्त आहेत.

४. द म्यूझिक ऑफ इंडिया

या ग्रंथाचा प्रसिद्धिकाल सन १९२१, व ग्रंथकर्ता हर्बर्ट ए. पॉपले. ग्रंथ-कर्ता स्वतःच्या निवेदनात म्हणतो —

" भारतदेश आणि त्याची परंपरागत संगीतकला यांकडे मी आकृष्ट झालो. संगीतकला व शास्त्र जाणून घेण्याच्या उत्स्फूर्त उत्सुकतेमुळे मी या व्यापात पडलो व प्रयत्न आणि अभ्यास यांचे प्रतीक म्हणून हा ग्रंथ जनतेसमोर ठेविला आहे. गुणांप्रमाणे दोष-चुकाही कदाचित असतील, हे मी मान्य करितो. माझ्या पूर्वीचे ग्रंथकार मि. फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांचा ' द म्यूझिक ऑफ हिंदोस्तान ' या ग्रंथाचे व स्वतः ग्रंथकाराचे मला बहुमोल मार्गदर्शन झाले. तसेच, हिंदुस्थानातील असंख्य कलाकार, शास्त्री, पंडित, महाराष्ट्रातील विद्वान व तज्ज्ञ पं. वि. ना. भातखंडे, मल्लापूर येथील संस्कृत विद्यापीठाचे विद्वान पंडित श्रीनिवास अय्यंगार यांनी प्राचीन साम-वेदासंबंधी माहिती दिली. रामपूरदरबारचे गृहमंत्री साहेबजादा सय्यद सादतअल्ली बहादुर या नामांकित गायकांनी सप्रयोग माहिती दिली. एडोरचे रेव्हरंड फादर स्टीफन्स यांनी दाक्षिणात्य संगीताची व शास्त्राची माहिती पुरविली. लखनौचे ठाकूर एम्. नवाबअल्लीखान, ' आऊटवर्ड बाऊंड'चे संपादक, कलकत्ता येथील इंडियन म्यूझिअमचे क्युरेटर, टाइम्स ऑफ इंडियाचे संपादक यांनी भारतीय वाद्यांची चित्रे पुरविली. त्यांत बडोद्याचे मि. फ्रेडलिस यांचाही समावेश होतो. या सर्व व्यक्ती व संस्था यांचा मी कृतज्ञ व ऋणी आहे. माझ्या ग्रंथावरील सुहृद्-टीकेचेही मी स्वागत करीन; कारण तीतला पटणारा मजकूर पुढील आवृत्तीत देण्यास ठीक पडेल." मि. पॉपले यांच्या ग्रंथातील विषय :

(१) प्रस्तावना, (२) गतेतिहास, (३) स्वरसप्तकाची रचना, (४) मेलडीचा पाया – राग, (५) लय-ताल-प्रमाण, (६) संगीताची उभारणी, जुळणी, (७) भारतीय वाद्ये, (८) भारतीय व पाश्चात्य संगीत.

ग्रंथकार म्हणतात —

" उत्तर-हिंदुस्थानी स्वरसप्तक व पाश्चात्य मेजर स्केल ही दोन्ही एकच आहेत. दाक्षिणात्य पद्धतीतील शु. स्वर हे उत्तरपद्धतीतील कोमल स्वर होत. तीव्र मध्यम पाश्चात्य स्केलमध्ये नाही – नसतो. उत्तर हिं. शुद्धस्वरी सप्तक बिलावल थाटाचे मानिले जाते. भारतीय संगीताच्या अभ्यासकाने उत्तर व दक्षिण या पद्धतींचा अभ्यास करण्याचे ठरविल्यास त्याचे मन द्विधा झाल्याशिवाय राहणार नाही."

पॉपले यांनीही उत्तर, दक्षिण, पाश्चात्य स्वरसप्तके यांचा तक्ता दिला आहे, तो पुढे दिला आहे.

पॉपले यांचे तुलनात्मक स्वर
नकाशा क्र. १४

उत्तर-हिंदुस्थानी	पाश्चात्य	दक्षिण-हिंदुस्थानी
सां (तार)	C	सा (तार)
शु. निषाद	B	काकली निषाद
को. निषाद	Bb	कैशिक निषाद, षट्श्रुतिक धैवत
शु. धैवत	A	शु. निषाद, चतुःश्रुतिक धैवत
को. धैवत	Ab	शु. धैवत
शु. पंचम	G	शु. पंचम
तीव्र मध्यम	F#	प्रतिमध्यम
शु. मध्यम	F	शु. मध्यम
शु. गान्धार	E	अन्तर-गान्धार
को. गान्धार	Eb	साधारणगान्धार, षट्श्रुतिक ऋषभ
शु. ऋषभ	D	शु. गान्धार चतुःश्रुतिक ऋषभ
को. ऋषभ	Db	शु. ऋषभ
षड्ज	C	षड्ज

ग्रंथकार म्हणतात —

" अभ्यासू माणसाने अखिल-भारताचा प्रवास करिता त्याला हेच प्रत्ययास येईल की, धर्म, अर्थ, काम, प्राचीन देवदेवता, दंतकथा, स्मृती, पुराणे, प्राचीन

ऋषिमुनी व त्यांचे प्रसिद्ध व पवित्र कार्य यांबद्दल गाढ आदर व मान सर्वत्र दिसून येतो. संगीताची देणगी देवादिकांची. देवी सरस्वती ही विद्यांचे व कलांचे प्रतीक मानिली जाते. संगीत म्हणजे गायन-वादन-नृत्य व नाटच. त्यांचे उत्पादक शिव. प्रचारक नारदमहर्षी व त्यांचे शिष्य भरतमुनी. गन्धर्व-अप्सरांना नाटच-नृत्याचे त्यांनी धडे दिले.

गांधर्ववेद

" गायनकला गंधर्वांची. प्राचीन काळाचा इतिहास रम्य व मनोहर असून गांधर्ववेदाची निर्मिती ही प्राचीन कालातील होय.

वैदिक कालातील वाद्ये

" दुंदुभी, आडंबर, भूमिदुंदुभी, वनस्पती, आघाटी, काण्डवीणा, कर्करी, वाण (१०० तारांचे स्वरमंडल), वीणानाडी, बकुर.

" वेदकालीन संगीत प्रगत होते. रानटी अवस्थेचा लोप होऊन संगीतकला पुढारली होती. इंडो-इरानिअन कालात सामगानाची प्रथा होती. आजकालचे सामगायक आपली प्रथा व पद्धती वेदकालापर्यंत नेऊन भिडवितात.

" छांदोग्य व बृहदारण्यकोपनिषद यांत सामगानपद्धती व वाद्यांचा उपयोग दर्शविला आहे. इ. स. ३२५-मध्ये अलेक्झँडरने तक्षशिलेवर स्वारी केली. वैयाकरण पाणिनीने आपल्या ग्रंथात नृत्यविशारद सिलालीन व क्रिशस्वीन यांचा उल्लेख केला आहे. नृत्य या शब्दाची फोड व अर्थ त्याने दिला आहे. ऋक्प्रातिशाख्यात (इ. स.पूर्व ४००) तिन्ही सप्तकांचा व सप्तस्वरांचा उल्लेख आहे. याच सुमारास ग्रीसमध्ये संगीत व स्वरशास्त्र यांचे संशोधन सुरू झाले. रामायणातही संगीताचा उल्लेख आहे. वाल्मिकी ऋषींनी केलेली रचना गाइली गेली. वाल्मीकींनी ढगांच्या गडगडाटावरून व भृंगाच्या गुंजारवावरून मृदंग व तंतुवाद्ये यांची रचना निर्माण केली. रणसगीत धनुष्याच्या टणत्कारावरून व हत्तीच्या चीत्कारातून निर्माण केले. सुग्रीव हा एक निष्णात संगीतकार होता. याच्या पदरी असंख्य गायकवादक होते. संगीताच्या साहाय्याने रावणाने वेदपठन करून प्रत्यक्ष शिवदेवांनाही संतुष्ट केले. रामायणकाली राग-जाती प्रचारात होत्या, त्याचप्रमाणे भेरी, दुंदुभी, मृदंग, पटह, घट, पणव, डिण्डिम ही चर्मवाद्ये, मुडुक (पितळी शिंग), आडंबर ही सुषिरवाद्ये, वीणा वगैरे तंतुवाद्ये हीही होती. रामायणात सप्तस्वरांचा व गान्धारग्रामाचा उल्लेख आहे.

तमिळ ग्रंथ

" पुराणरू व पट्टपुट्टु (इ. स.नंतर पहिले ते दुसरे शतक) या प्राचीन तमिळ ग्रंथात दुंदुभीचा उल्लेख आहे. परिपदल ग्रंथात (इ. स. पहिले व दुसरे शतक) सप्तपलई आणि पलयवाद्य यांचा उल्लेख आहे. कवी मनिक्करुचर (इ. स. ५ ते ६ शतक) बपलय व वीणा यांबद्दल अशी माहिती देतो की, या वाद्याला १००० तारा असत. ' सिळपडिगरम् ' या बौद्ध नाटकात (इ. स. ३००) दुंदुभी, वेणू, वीणा, यल ही वाद्ये वाजविणाऱ्या कलावंतांचा निर्देश आहे. प्राचीन तमिळ गीतांचाही या ग्रंथात उल्लेख आहे. शिवाय, सप्तस्वर, मूर्च्छना, राग यांविषयी माहिती मिळते. प्रचलित सप्तस्वरांच्या नावांचा या ग्रंथातील नावांशी मेळ बसत नाही. याच काळातील तिव्हकरण ग्रंथात (जैन ग्रंथ) प्राचीन द्राविड संगीताबद्दल बरीच माहिती आहे. सप्तस्वरांचे दोन प्रकारचे राग, पन नामे षट्स्वरिक व तिरम्-नामे, पंचस्वरिक राग, २२ श्रुती किंवा मात्रा, स्वरांची तमिळ नावे यांचा संस्कृत नावांशी मेळ, पलईची सात नावे, चार प्रकारचे यल व एकोणतीस प्रकारचे पन — यांतील काही दाक्षिणात्य रागांत आजही उपलब्ध आहेत. यावरून असे निश्चित अनुमान करिता येते की, दाक्षिणात्य संगीत व शास्त्र यांचे अस्तित्व, उन्नती व प्रगती इ. स.च्या आरंभापासून होत आली.

" इ. स. ३००–५०० हा काल बौद्धांचा. बौद्धधर्मीयांनी धर्मप्रचाराबरोबर स्थापत्य, चित्र, शिल्प या कलांत प्रगती केली व संगीतकलेला गौण मानिले. कालिदासाच्या ' मालविकाग्निमित्र ' या नाटकात संगीताला विशेष प्राधान्य नाही; परतु त्यानंतरच्या दोन्ही नाटयकृतींत संगीत प्रकर्षाने योजिले गेले. भारतीय नाटय विशेषत: संगीतप्रधान असते. देवालये व संगीत यांची युती अतूट असते. याच कालात युरोपात पोप सिल्व्हेस्टर (इ. स. ३३०) व सेंट आम्ब्रोझ यांनी संगीत व शास्त्र यांच्या संशोधनाचे कार्य चालविले होते.

" कालाच्या नष्टावस्थेतून जे वाङमय वाचले, त्यात भरतांचे ' नाटयशास्त्र ' (काल इ. स. ६००–च्या आसपास) याचा समावेश होतो. नाटयसूत्रनामक ग्रंथ भरतांनी लिहिला, पण तो उपलब्ध नाही. "

[**टीप** — भरतांचा नाटयशास्त्र हा ग्रंथ आणि भरतांचा काल यांबद्दल विद्वानांमध्ये एकमत नाही.]

" भरतांच्या नाटयशास्त्रात श्रुती-स्वर-ग्राम-जाती यांचा ऊहापोह एका अध्यायात आहे. भरतांचे सिद्धांत समजण्यास जरा कठीण आहेत. जाँ ग्रोसे याने भरत-नाटयशास्त्राचे फ्रेंच भाषेत भाषान्तर केले आहे; परंतु ग्रोसेने श्रुति-स्वरांच्या सोडवणुकीत घोटाळा माजविला आहे. त्यात सुधारणा व्हावयास हवी.

शिलालेखांत स्वरशास्त्र

" कुडुमयमलैं (पुदुकोट्टी स्टेट), तमिळनाडू येथे सापडलेल्या शिलालेखात श्रुती, सप्तस्वर, अन्तरगान्धार, काकली निषाद, जातिसंशोधन यांबद्दल प्रथमतःच विवेचन सापडले (इ. स. ७००), अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद या दोन स्वरांचा दाक्षिणात्यप्रथेत प्रामुख्याने उपयोग करितात. सामगानातील प्रथेचा उत्कृष्ट नमुना म्हणून हा शिलालेख स्वीकारिला जातो.

भक्तिमार्ग व दक्षिणप्रांत

" सातव्या व आठव्या शतकांत भक्तिमार्गाचा दक्षिण प्रदेशात उगम झाला, प्रसारही झाला. वैष्णव व शैव हे पंथ निर्माण झाले. या पंथांच्या अग्रणी पंडितांनी संगीतकवने रचून प्रामुख्याने प्रचार केला; परंतु अशी कवने आज लोप पावली आहेत. त्रावणकोर येथे मात्र त्यांतली काही जतन करून ठेविलेली आहेत. रागांची नावे 'इंडिसा, इंडालम् , पडि, परनीर' अशी असत.

"याच काळी युरोपात ग्रेगरी द ग्रेट याने धार्मिक कृत्यांत संगीताची योजना करण्याचा प्रयत्न केला. "

नारदी शिक्षा या ग्रंथाबद्दल पॉपले यांचे मत

ग्रंथकार म्हणतात —

" नारदी शिक्षा हा ग्रंथ प्राचीन मानिता महर्षी नारदांशी या ग्रंथाचा संबंध जोडणे पटत नाही. हा ग्रंथ दहाव्या किंवा बाराव्या शतकातील असावा; कारण नाट्यशास्त्र व रागवर्णने यांवरून, आणि नारदी शिक्षेतील प्रगत शास्त्रविवेचनावरून हा ग्रंथ महर्षी नारदांचा, हे असंभाव्य वाटते. कुडुमयमलै येथील शिलालेखातील वर्णनाशी नारदी शिक्षा या ग्रंथाचे बहुतांशी साम्य आहे. संगीतरत्नाकर व नारदी शिक्षा यांत मतैक्य नाही. विद्वानांच्या मते नारदी शिक्षा हा ग्रंथ बाराव्या शतकातला. "

[**टीप** — संगीतमकरंदाचा कर्ता महर्षी नारद, हे मत कै. मंगेशराव तेलंग यांचे. त्याचप्रमाणे नारदी शिक्षा हा ग्रंथ महर्षी नारदांचा नव्हे व त्याचा काल बारावे शतक, हे पॉपलेसाहेबांचे मत. या संशोधक विद्वानांच्या मतांना संशोधनाची खरी कळकळ, व प्रयत्न यांची जोड नसते, म्हणून वरीलप्रमाणे भिन्न मते दिसून येतात.

मोगल अमदानीतील संगीत

" उत्तर-पद्धतीच्या संगीताच्या दृष्टीने चौदावे-पंधरावे शतक उन्नतीचे व महत्त्वाचे होय. मोगल राजे संगीत व विद्वान यांचे पुरस्कर्ते होते.

पुन्हा अमीर खुसरो

" सुलतान अल्लाउद्दिनच्या राजवटीत अमीर खुसरो नावाचा शूर योद्धा व संगीतज्ञ होऊन गेला. हिंदुस्थानी व पर्शियन रागांचे मिश्रण करून खुसरोने ख्याल गझल, कवाली या नावांची रंजक व मोहक गीते रचिली. हिंदी रागांचे पालन व गायन धार्मिकतेने केले जाई. त्यांवर शृंगारिक सौंदर्याचे कलम अमीर खुसरोने केले प्राचीन वीणेचा सुधारित अवतार जी सतार, ती याचीच निर्मिती.

" मोगल साम्राज्याचा विस्तार दक्षिणेतही थोडाफार झाला, आणि दाक्षिणात्य विद्वान पंडितांची, स्थापत्य-शिल्प-संगीत यांच्या कलाकारांची रवानगी उत्तरेत झाली.

संकीर्तन व नगरकीर्तन

" इ. स. १४८५–१५३३ या कालात उत्तर-प्रदेश व बंगाल यांमध्ये पं. चैतन्य यांच्या प्रेरणेने संकीर्तन व नगरकीर्तन इत्यादी भक्तिसंगीताचा प्रकार व प्रचार सुरू झाला.

अकबराची राजवट

" मोगल सम्राट अकबर याची राजवट इ. स. १५४२–१६०५. अकबर मोठा मर्मज्ञ व संगीताचा भोक्ता होता. विद्वान पंडित व कलाकार यांचा तो पोशिंदा होता. त्याच्या अमदानीत रागरागिण्यांत उपयुक्त बदल होऊन ' दरबारी ' या रागाची निर्मिती झाली. हा राग आजही लोकप्रिय आहे.

स्वामी हरदास व तानसेन

" तानसेन हा अकबर बादशहाच्या मर्जीतला गायक. तानसेनाचे गुरू वृंदावनचे स्वामी हरदास. तानसेनही आपल्या गुरूप्रमाणे गाण्यात पटाईत होता. तो नवराग-निर्मिती करी. स्वामी हरदासांचे गाणे बादशहाने चोरून ऐकले, तेव्हा " स्वामीजींचे गाणे इतके उत्तम कसे ? " याचे तानसेनाने दिलेले उत्तर, " माझे गाणे बादशहांची हुकुमत व मर्जी संभाळण्यासाठी. माझे गुरुदेव बादशहांना तुच्छ मानितात, कारण त्यांचे गाणे या सम्राटासाठी नसून अखिल जगाचा निर्माता, सम्राट जो ईश्वर त्याची भक्ती व उपासना यांसाठी आहे. या गाण्यात अनन्यभक्तिभाव असतो. " हे उत्तर ऐकून बादशहा निरुत्तर झाला.

राजा मानसिंग

" राजा मानसिंग अकबराच्या दरबारी मोठा मानकरी. कुशल संगीतज्ञ गायक. धृपद गायकी याने सुरू करून तिचा प्रचार केला.

संगीतज्ञ व्यक्ती व वाद्ये

" रबाब हे तंतुवाद्य तानसेनाने शोधून काढिले. तानसेनाचे शिष्य रबाबिये व बीनकार म्हणून प्रसिद्धी पावले. रबाबिये, बीनकार व संगीतज्ञ यांबद्दल रामपूर महशूर आहे. बादशहा महंमदशाच्या पदरी महंमदअलीखाँ नावाचे सुप्रसिद्ध रबाबिये होते. बीनकार नबीखानाचे वंशज सुप्रसिद्ध बीनकार महमद वझीरखान हे रामपूरनिवासी होते. उदयपूरच्या राजाची पत्नी सुप्रसिद्ध मीराबाई याच अमदानी-तील. मीराबाई एक असाधारण कवयित्री व संगीतज्ञ होती. हिची कवने अद्यापि प्रचारात आहेत. रामायणकर्ते तुलसी हेही प्रतिभावान कवी व संगीतज्ञ होत (इ. स. १५८४). अकबराच्या पदरी नामवंत संगीतज्ञ व ग्रंथकार पं. पुंडरीक विट्ठल होते. पुंडरीक विट्ठलाने दक्षिण व उत्तर या पद्धतींचा समन्वय साधून कार्य केले. दाक्षिणात्य शुद्ध सप्तकाचा उपयोग करून त्याने उत्तरपद्धतीतील रागांची फोड करून सांगितली. रागस्वरूपात फक्त चौदा श्रुतींचा उपयोग व वीणेवर स्वर बाराच, असे पुंडरीक विट्ठल मानी.

"इ. स. १५५०-मध्ये आणखी एक दाक्षिणात्य पंडित उदयास आले, ते पं. रामामात्य होत. त्यांचा ग्रंथ 'स्वरमेलकलानिधी'. दाक्षिणात्य स्वरशास्त्र व संगीत यांचे सखोल व सर्वांगीण विवेचन यात प्रथमतःच दिसून येते. कर्नाटकी रागांचे षड्जसाधनेने केलेले विवरण, तंतुवाद्याचा उपयोग व प्रचार यांना पं. रामामात्य हे कारणीभूत झाले.

इ. स. १६०९ साली राजमहेंद्रीचे तेलंगी ब्राह्मण पं. सोमनाथ यांनी 'राग-विबोध' हा ग्रंथ लिहिला. ते उत्तम कवी व संगीतज्ञ होते. त्यांचे संगीतसिद्धान्त उच्च दर्ज्याचे व ग्रंथाची रचना आर्याबद्ध श्लोकांत आहे. नादभेद, वीणाप्रकार व त्यांचा उपयोग कसा आणि केव्हा करावा, बावीस श्रुतींचे व स्वरांचे विवेचन यात असून जनक व जन्यराग भेद दाक्षिणात्य पद्धतीने दर्शविले आहेत.

" याच अमदानीत आणखी एक ग्रंथकार उदयास आले, ते पं. वेंकटमखी. त्यांचा ग्रंथ 'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'. विचारपद्धती थेट 'रत्नाकर' परंपरेतील. वेंकटेश ऊर्फ वेंकटमखी. हे तानाप्पाचार्यांचे शिष्य गोविंद दीक्षित यांचे पुत्र. ग्रंथात प्रचलित दाक्षिणात्य संगीत-रागांचे विवरण आहे. रागांचे ७२ प्रकार, मेलकर्ते राग, व त्यांतून असंख्य पोटराग. त्यांनी बारा विकृत स्वरांचा उपयोग केला आहे.

" इ. स. १६२५-मध्ये जहांगीरच्या अमदानीत पं. दामोदरमिश्रांनी 'संगीत-दर्पण' हा ग्रंथ लिहिला. स्वरशास्त्रावरील या पंडिताचे कार्य म्हणजे संगीतरत्नाकराचीच नक्कल. रागविवेचनाचीही हीच गत. रागांची चित्रे दिली आहेत. इ. स. १६२८–१६६६ या शहाजहानच्या अमदानीत पं. जगन्नाथ कविराज व लालखान (तानसेनची परंपरा) यांचेही संगीताविषयी कार्य झाले.

"बादशहा औरंगजेबाच्या कारकीर्दीत दरबारातून संगीत जवळजवळ नामशेष झाले.

"सतराव्या शतकात उत्तरपद्धतीवर जो ग्रंथ झाला, तो पं. अहोबलांचा 'संगीतपारिजात'. ग्रंथकर्त्याचे शु. सप्तक 'तरंगिणी'काराहून निराळे नाही. पं. अहोबलांची श्रुतिसंख्या २९ भरते. असे असूनही रागव्यवस्थेत बारांपेक्षा जास्त स्वरांचा उपयोग केलेला आढळून येत नाही. रागांचे प्रकार १२२ वीणातंत्रीवर १२ स्वरस्थाने त्यांनी निश्चित केली. ती आजही प्रचारात आहेत.

"पं. भावभट्ट हा दाक्षिणात्य ग्रंथकार रागांचे थाट २२ ठरवून शुद्धसप्तक दाक्षिणात्य 'कनकांगी' रागाचे मानितो. दाक्षिणात्य पद्धतीत उत्तरेकडील राग बांधण्याचे प्रयत्न या ग्रंथकाराने केले.

"याच सुमारास दक्षिणेत भक्तिसंगीताचे प्रख्यात प्रवर्तक व प्रचारक महाकवी पुरंदरदास उदयास आले. कन्नडभाषेत त्यांनी असंख्य भक्तिगीते रचिली, ती अद्यापि प्रचारात आहेत.

"बादशहा महंमदशहाच्या दरबारी संगीत-कलाकारांची नेमणूक हीच अखेरची नेमणूक, असे राजा सुरेंद्रमोहन टागोर यांचे मत आहे (काल इ. स. १७१९). सुप्रसिद्ध बीनकार सदारंग, अदारंग हे महंमदशहाच्या पदरी होते. टप्पापद्धतीचे जनक मियाँ शौरी हे याच कालातील."

[टीप – मि. फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांनी शौरी ही स्त्री होती, असा उल्लेख आपल्या ग्रंथात केला आहे.]

भारतीय संगीताविषयीचा इंग्रजांचा दृष्टिकोण

"ब्रिटिश अमदानीच्या सुरुवातीच्या काळात भारतीय संगीत-कलाकारांना तद्देशीय संस्थानाधिपतींचा आश्रय मिळत असे. भारतीय संगीत जंगली, अशास्त्रीय, असा समज बहुतेक ब्रिटिशांचा व पाश्चात्त्यांचा. या ग्रह अर्थात निरर्थक होय. सर वुइल्यम जोन्स, सर डब्ल्यू. ऑसले आणि उदयोन्मुख विद्वान कॅ. डे, कॅ. विलार्ड, मि. फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् याच्या संशोधनाने व परिश्रमाने वस्तुस्थितीचे चित्र ग्रंथरूपाने जेव्हा प्रकाशात आणिले, तेव्हा निर्भर्त्सनाकारांची तोंडे बंद झाली.

"दक्षिणेत तुळाजीराजे भोसले (इ. स. १७६३–८७) यांनी मोठमोठ्या विद्वान पंडितांना व कलाकारांना आश्रय दिला; जमिनी बहाल केल्या. त्यामुळे त्यांच्याकडे अखिल हिंदुस्थानातून गायकवादकांची रीघ लागली. तंजावूर हे संगीतकलेचे विद्यापीठ बनले. तुळाजी स्वतः संगीतशास्त्रप्रवीण होते. त्यांनीही 'संगीतसारामृत' हा ग्रंथ लिहिला.

"इ. स. १८१३-मध्ये पटण्याचे महंमद रेझा यांनी 'नगमत-इ-आसफी' हा ग्रंथ लिहिला. प्राचीन रागरागिण्यांचा व पुत्ररागांचा अव्हेर करून त्यांनी स्वतःचे संशोधन मांडिले. हिंदुस्तानी शुद्धसप्तक 'बिलावल'चे असे त्यांचे मत. महंमद रेझांची रागलक्षणे अद्याप मानिली जातात.

"जयपूरचे महाराज प्रतापसिंह (इ. स. १७७९–१८०४) यांनी हिंदुस्थानी संगीत व शास्त्र यांवर निर्णायक प्रकाश टाकण्याच्या हेतूने संगीत-कलाकारांची व विद्वानांची परिषद भरविली. तिची फलश्रुती म्हणजे 'संगीतसार' हा ग्रंथ होय. ग्रंथ प्रचंड आहे. यातही बिलावल हे शुद्धसप्तक मानिले आहे. या कालात उत्तरेत प्राचीन रागप्रथा, परंपरा व शास्त्र यांत बदल घडून येत होता. दक्षिणेत तंजावूर-प्रांतात हेच घडून येत होते. पं. त्यागय्या – त्यागराज हे महाकवी व पद्यरचनाकार उदयास आले. यांचा शिष्य-परिवार मोठा. त्यागराजांच्या संशोधनात्मक, स्वकृत गीतरचना व चाली, यांमुळे दाक्षिणात्य संगीत सुधारले व आधुनिक संगीतशिल्पच घडविले गेले. याची स्वीकृती आजही कायम आहे. त्यागराजांचे पितामह रामब्रह्म हेही बुद्धिमान व कल्पक कवी होते. देवर्षी नारदमुनींच्या दृष्टांतदानामुळे त्यागराजांना दिव्यदृष्टी प्राप्त झाली. त्यांची प्रसादकृती म्हणजेच 'स्वरवर्ण' हा ग्रंथ. प्राचीन स्वररागांची मर्यादा ठेवून व सुंदर मनोहर रंजकत्वाकर्षणाची झालर लावून त्यागराजांनी प्रावीण्य मिळविले. एक निःस्पृह, निष्णात, स्वयंभू संगीतशास्त्रकार व पद्यरचनाकार म्हणून त्यागराजांना दक्षिणेत मोठे मानाचे स्थान दिले जाते.

"त्रावणकोरचे निष्णात संगीतज्ञ गोविंद मरार हेही याच काळातील. 'षट्कलागोविंद' या उपनावाने यांची ख्याती होती. षट्कलागोविंद हा किताब त्यांना त्यागराजांनीच बहाल केला होता. तो प्रसंग असा — गोविंद मरारनी निरनिराळ्या षड्जसाधनेने सहा गायकांच्या द्वारा गावे, व पंतुवराळी हा राग सहा मुखांतून गाइला जात आहे, असे वाटावे. अशा करामतीने त्यांनी प्रात्यक्षिक दिले. ही अजब कृती थक्क करणारी ठरून त्यागराजांनी गोविंद मरारना वरील पदवी दिली.

"त्यागराजाचे समकालीन संगीततज्ज्ञ मुथुस्वामी दीक्षित व शामशास्त्री हे होत. दाक्षिणात्य स्वरलिपीत विकृत स्वरांचा समावेश करून व ते ओळखण्याची नवी पद्धती स्वर व व्यंजने यांच्या नियोजनाने त्यांनी सुरू केली.

"एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात बंगाल प्रांतातील सुरेंद्रमोहन टागोर यांनी हिंदुस्थानी संगीताविषयी व शास्त्राविषयी बरेच कार्य करून ग्रंथ लिहिले. यांचा 'युनिव्हर्सल हिस्टरी ऑफ म्यूझिक' हा ग्रंथ मोलाचा आहे. टागोरांच्या मते

हिंदुस्थानी राग-रागिण्या-पुत्रराग ही पद्धत व विचारसरणी उत्तम व योग्य अशीच आहे. गुरुदेव रवीन्द्रनाथ टागोरांचेही कार्य अमोल आहे.

"चालू जमान्यात संगीताच्या प्रचार-प्रसाराच्या बाबतीत प्रगतीच्या दृष्टीने मुंबई, पुणे, लाहोर, बडोदा, बंगलोर, तंजावूर, म्हैसूर, त्रिवंद्रम्, कलकत्ता येथे कार्य होत आहे. गांधर्व महाविद्यालयाची स्थापना लाहोर येथे १९०१ साली, व मुंबई येथे १९०८ साली झाली. संस्थापक पं. वि. दि. पलुस्कर होत. राजे-महाराजे व ब्रिटिश सरकार यांकडून त्यांनी सहकार्य मिळविले. कलकत्ता येथे एक संगीतसंघ स्थापन झाला. तेथे हिंदी व पाश्चात्त्य संगीत शिकविले जाते.

"ऑल इंडिया म्यूझिक अकादमीची स्थापना दिल्लीत १९१९-मध्ये झाली. याचे श्रेय बडोद्याच्या महाराजांना द्यावे लागते. अखिल-भारतातून कलाकारांची वर्षातून एक वेळ उपस्थिती, संगीतकला, शास्त्र, राग-रागिण्या, लिपी यांत एकसूत्रता, प्रबंध-निबंध-वाचन इत्यादिकांसाठी अकादमीने केलेले प्रयत्न प्रशंसनीय आहेत.

वरीलप्रमाणे ऐतिहासिक समालोचन करिताना पॉपले यांनी ग्रंथाची दोन प्रकरणे खर्ची घातली आहेत.

स्वरोत्पत्ती व शास्त्र

यांविषयी ग्रंथकार म्हणतो —

"स्वरोत्पत्तिशास्त्र आणि संगीत व शास्त्र या विषयांवरचे लिखाण व ग्रंथ अगणित आहेत. या सर्वांचा आढावा घेऊन माझ्या ग्रंथात जे काही मांडावयाचे, ते मांडिले आहे. प्राचीन संगीताचे स्वरशास्त्र, ग्राम-मूर्च्छना, राग-मेलपद्धती यांवरचे विचार वा निष्कर्ष काढून मी आपली मते मांडली आहेत.

"प्राचीन आर्यांच्या स्वरशास्त्राचे प्रकार चार—

(१) सा रे ग म (शुद्ध), (२) सा, को. रे, (३) शु. ग, शु. म, (४) सा, को. रे, को. ग, शु. म.

"वरील चार प्रकार देण्याचे कारण स्वरांचे वादी, संवादी, अनुवादी, विवादी हे मानवी कर्णाला अचूक कळते. असे चार प्रकार भरतांनी दिले आहेत. श्रुति-संख्येतून नऊ व तेरा या श्रुत्यंतरांचे स्वर परस्परसंवादी, एकश्रुत्यंतरित स्वर विवादी. मायक्रोटोनल नाद या श्रुती होत. श्रुती समप्रमाण, समांतर नसाव्यात. श्रुतिसंख्या एकूण बावीस. ग्रीक शास्त्रातही मायक्रोटोनल अंतरे मानून अष्टकाची विभागणी चोवीस सूक्ष्म नादांत केली. दुसऱ्या-तिसऱ्या शतकातील द्राविड

ग्रंथांच्या संशोधनाने असे आढळून आले की, ग्रीक व द्राविड या पद्धतींत साम्य होते. चौथ्या शतकानंतर तमिळ ग्रंथात श्रुति-संख्या बावीस झाली, व श्रुतींना 'मात्रा' हे नाव दिले गेले.

साम-स्वर-संगीत

"सामगायनात स्वरक्रम व उच्चार अवरोही क्रमाने असतात. मूर्च्छनाही अशाच पद्धतीने. ग्रीक लोकही हीच पद्धत वापरीत. उदात्त-अनुदात्त हे स्वरांचे दोन प्रकार. सा-म भावाने व अंतराने स्वररचना. कालांतराने यात बदल होऊन चतुःश्रुतिक स्वरांना प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ अशी नावे दिली. ऋक्प्रातिशाख्यात अशी नावे आढळतात (इ. स.पूर्व ४००); तदनंतर पाचवा उच्चस्वर 'स्वरित', त्याला 'क्रुष्ट' हे नाव दिले (इ. स.नंतर ४००). तैतिरीय प्रातिशाख्यात असा उल्लेख आहे. त्यानंतर आणखी दोन स्वरांची योजना झाली. ते मन्द्र व अतिस्वार्य होत. याप्रमाणे स्वरांचे सप्तक तयार झाले. दाक्षिणात्य राग अभोगी याचे स्वर सा, रे को; ग म् ध हे स्वर सामगानस्वरांशी सदृश आहेत. हा राग पंचस्वरी. त्याप्रमाणे सामगानही पंचस्वरी. नंतर ते षट्स्वरी झाले. पंचस्वरी पद्धत प्राचीन होय.

मानवी कंठ व वाद्ये

"मानवी कंठातून आधी ध्वनिगान, नंतर वाद्यनिर्मिती. तंत्रीतून निर्माण होणाऱ्या स्वरांचे स्वयंभूपण मानिलेच पाहिजे. गान हे तंत्रीच्या आधीचे. बालकाला रिझविण्यासाठी मातेने म्हटलेले अंगाईगीत स्वर व शास्त्र यांसाठी खोळंबून राहिले नाही. प्रथम गीत, नंतर स्वरयोजनाशास्त्र. अतिप्राचीन काली गायनाला वाद्यांची जोड, साथ नव्हतीच. असलीच, तर दुर्मिळ कंठाला वाद्याची जोड मिळाल्यामुळे **तंत्रीतील स्वयंभू गान्धार लोकांना अवगत झाला** व त्याचा उपयोग होऊ लागला. वाद्यामुळे मानवाला स्वरांची शास्त्रशुद्ध जाणीव झाली व ओळख पटली; संवादित्व कळले.

"तंतुवाद्यावर गळ्यातील गीत उमटविता येते, परंतु मानवी कंठात स्वरांचे स्वयंभूत्व प्राप्त होत नाही. प्रत्येक स्वरारंभक मूर्च्छनेत वाजत्या तारेतील सप्तस्वरांत फरक आढळून येतो, व त्याप्रमाणे गळा बांधावा लागतो. असा गवयी क्वचित. गीतातील रसोत्पत्तीला महत्त्व द्यावयाचे, तर स्वरांच्या सूक्ष्म चढउताराला प्राधान्य देऊन त्यांची योजना करणे यालाही तितकेच महत्त्व असते. निसर्गाला डावलून चालणे अशक्य असते. **संगीत ही एक कलाच आहे; यांत्रिक हालचालींची नक्कल नव्हे;** एकाच सरळ रेषेत चालणे किंवा घड्याळाची

समविभागी टिकटिक नव्हे. मानवी श्वासोच्छ्वासही याप्रमाणे होत नसतो. अशी ही संगीतकला.

"भारतीय संगीतकला व शास्त्र यांचा संबंध भारतेतर अरेबिया, पर्शिया ग्रीस येथील कलाशास्त्राशी होता किंवा नव्हता, हे निश्चितपणे सांगणे कठीण आहे. यांत व्यापारविषयक संबंध होता, हे मात्र निश्चित आहे. मौर्यसाम्राज्यकालात (इ. स.पूर्व ३००) याबद्दलचा पुरावा मिळतो. अर्थात या देवाणघेवाणीत संगीत व शास्त्र यांचा संबंध आला असावा, हा तर्क फोल नव्हे; कारण पद्धती व शास्त्र यांत बरेचसे साम्य आढळून येते. तसे साम्य चिनी किंवा जपानी शास्त्रांत नाही. आजचा कंदाहारप्रांत म्हणजे प्राचीन गान्धार देश. रावळपिंडीजवळील तक्षिला किंवा तक्षशिला येथील शिल्पांत साम्य आहे. असे असूनही बौद्धकालात संगीताच्या उन्नतीपेक्षा स्थापत्य, शिल्प, चित्र या कलांचीच उन्नती जास्त झाली.

तुलनात्मक दृष्टीने साम्य

"ग्रीक संगीत व स्वरशास्त्र यांतील 'मिक्सॉलिडिक' व 'डोरिक' पद्धती व प्राचीन भारतीय पद्धती यांत बरेचसे साम्य आढळून येते. भारतीय स्वरसप्तकातील एक महत्त्वाचा स्वर गान्धार. प्राचीन गान्धार देश व गान्धार स्वर या नामसादृश्याचा परस्परसंबंध असावा, ही कल्पना अवास्तव नव्हे.

सामगानस्वर व प्रचलित स्वर

साम	**प्रचलित**
	निषाद
	धैवत
	पंचम
क्रुष्ट	मध्यम
प्रथम	गान्धार
द्वितीय	ऋषभ
तृतीय	षड्ज
चतुर्थ	निषाद
मन्द्र	धैवत
अतिस्वार्य	पंचम

"दक्षिणेकडील तमिळ ग्रंथांत प्राचीन स्वरांचा उल्लेख आहे. इ. स. २००–३०० यांतील 'तिवकरण' या ग्रंथात २२ 'श्रुती' किंवा 'मात्रा' किंवा 'अलकु' यांची स्वरांत विभागणी केलेली आढळते, ती अशी --

सा	रे	ग	म	प	ध	नी	
४	४	३	२	४	३	२	= २२ मात्रा

यांत सा-पासून ग तिसरा, सा-पासून म चौथा, सा-पासून ध सहावा. चौथा स्वर संवादी, पाचवा स्वर अनुवादी आणि तिसरा व सहावा स्वर विवादी.

नाटचशास्त्रातील स्वररचना व आधुनिक सेंट

"इ. स. ५००-च्या सुमारास 'नाटचशास्त्र' हा ग्रंथ निर्माण झाला. त्यातील श्रुतिस्वररचना ---

नाटचशास्त्र --

स्वर	श्रुतिसंख्या	सेंट (आधुनिक)
सप्तक	२२	१२००
पाचवा स्वर	१३	७०२
चौथा स्वर	९	४९८
पहिला किंवा षड्ज	४	२०४
दुसरा किंवा सहावा	३	१८२
तिसरा किंवा सातवा	२	११२

"ग्रीक पद्धतीत २४ श्रुती = २४ डायसिस मानीत. तमिळ ग्रंथ, नाटच-शास्त्र व ग्रीक सारणी यांना अनुसरून ही तिन्ही सप्तके (अर्थात प्राचीन) मांडून पाहता —

(१)	नी	सा	रे	ग	म	प	ध	– तमिळ
	२	४	४	३	२	४	३	
(२)	२	४	३	२	४	४	३	– नाटचशास्त्र
(३)	२	४	४	२	४	४	४	– ग्रीक

यानंतर बदल घडून आला. हा बदल प्राचीन भारतीय नाटचशास्त्रातील होय."

(४)	नी	सा	रे	ग	म	प	ध
	२	४	३	२	४	३	४

[टीप — पॉपले यांनी नंतर घडून आलेले सप्तक किंवा बदल म्हणून जे म्हटले आहे, तो नाटचशास्त्रातील बदल नसून नाटचशास्त्रात दिलेला मध्यम-ग्राम व त्याचे श्रुतिस्वरसप्तक होय. वरील क्र. २ हा नाटचशास्त्राचा षड्जग्राम व क्र. ४ हा नाटचशास्त्राचा मध्यमग्राम होय.]

ग्रंथकार पुढे म्हणतात —

" नंतरच्या संशोधनात ग्रीकांनी तिसऱ्या स्वराच्या डायसिस्-संख्येत बदल केला; म्हणजे तो २–४–४ यांऐवजी २–४–३ केला. या फरकाचे प्रामुख्याने कारण हेच असावे की, श्रुत्यंतरे सारखी, समभागी नसून असमान असावी. चोवीस डायसिस म्हणजे चोवीस समांतर भाग नव्हेत, हे त्यांना नंतर कळून आले असावे. ग्रीस किंवा भारत यांत प्राचीन काळी श्रुतींच्या अचूक मापनाची पद्धत नसावी."

[टीप — ग्रंथकर्त्याच्या या मताचा विचार करिता श्रुत्यंतरे समान अंतराची मानीत, असा उल्लेख वा पुरावा प्राचीन भारतीय ग्रंथांत नाही. प्राचीन भारतीय ग्रंथांत श्रुतींच्या पाच जाती दिल्या आहेत. श्रुती समांतर असत्या, तर श्रुतींच्या जाती देण्याचे कारण नव्हते. पाच जातींचे कार्य व उद्देश काय, हे प्राचीन ग्रंथांत सांगितले आहे. ग्रीकांनी श्रुती किंवा डायसिस् समांतर मानून जो घोटाळा माजविला, त्या घोटाळ्यापासून प्राचीन भारतीय ग्रंथकार अलिप्त राहिले, असे आधुनिक पाश्चात्त्य ध्वनि-शास्त्रज्ञांचे मत आहे. भारतीय षड्जग्राम व मध्यमग्राम अचूक आहे. पाश्चात्त्य चालू मूलभूत सप्तक जे प्रचारात आहे, ते स्वरसप्तक म्हणजे भारतीय प्राचीन-अर्वाचीन मध्यम-ग्राम-सप्तक आहे. मध्यमग्राम हा महर्षी नारदांपासून उपयोगात आहे. ग्रीक व भारतीय स्वर-शास्त्रात साम्य आढळते, हे पॉपले यांचे मत आणि स्वयंभू स्वरपंक्तीची उत्पत्ती तारेतून होते, हे त्यांचे म्हणणे मान्य केले, तर तारेचा हा गुणधर्म जागतिक आहे, हेच गृहीत होते. यातील आशय हाच की, ग्रीकांना स्वरांचे स्वयंभूत्व उमगले नाही, हे समांतर डायसिस् मानण्यावरून दिसून येते. ही चूक प्राचीन भारतीय ग्रंथकारांनी केलेली नाही. यावरून हेच सिद्ध होते की, संगीत व स्वयंभू स्वर यांची जाणीव व तत्संबंधी गणित मांडण्याचा अग्रमान प्राचीन भारतीय ग्रंथकारांनाच द्यावा लागतो.]

ग्रंथकार पुढे म्हणतात —

सप्तस्वरांची प्राचीन तमिळ नावे

१. कुरुल, २. त्युत्तम, ३. कैकिलय, ४. उत्थ, ५. इलि, ६. विलरी व तारम्.

हे प्रचलित षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत व निषाद होत.

पशुपक्ष्यांच्या आवाजांना स्वरश्रेणीत स्थान

"सप्तस्वरांच्या चढत्या किंवा उतरत्या ध्वनींच्या श्रेणीला पशुपक्ष्यांच्या चढत्या किंवा उतरत्या आवाज-श्रेणीची उपमा दिली आहे.

षड्ज = मोराचा आवाज; ऋषभ = वृषभाचा; गान्धार = अजाचा; मध्यम = क्रौंचाचा; पंचम = कोकिळाचा; धैवत = अश्वाचा; निषाद = गजाचा.

प्राचीन स्वरसप्तक निषादारंभक मानीत, आणि गजाला 'साम-ज' असे म्हणत.

"महाभारतात (इ. स.नंतर २००) ग्रामांचा उल्लेख आहे, त्याचप्रमाणे तो हरिवंशातही आहे. गान्धारग्रामाचा उल्लेख महाभारतात व गान्धारग्रामरागाचा उल्लेख हरिवंशात आहे. हा ग्रामराग 'नाटचशास्त्रा'तील गान्धारजातीशी संबद्ध असावा. प्राचीन तमिळ ग्रंथ 'तिवकरण' व 'सिलपडियरम्' यांत ग्राम-रागांचा उल्लेख नाही. भारतीय संगीतात तीन प्रकारचे ग्राम आहेत, परंतु त्यांच्या अस्तित्वाबद्दल उलटसुलट प्रवाद ऐकू येतात. प्राचीन व प्रचलित ग्राम यांची उत्पत्ती व भेदाभेद यांबद्दल विचार व्हावयाला हवा. नाटचशास्त्रात षड्ज व मध्यम हे ग्राम सांगिलेले आहेत (अध्याय २८, श्लोक ४१–४२). संगीतरत्नाकरात गान्धारग्रामाचे वर्णन आहे. ग्रामांच्या नावावरून तो-तो स्वर ग्रामाचा आरंभक असा प्रधानस्वर मानिला जातो. जसा

षड्जग्राम —सा रे ग म प ध नी सा॑
श्रुत्यंतरे — ४ ३ २ ४ ४ ३ २

मध्यमग्राम — म ४ प ३ ध ४ नी २ सा ४ रे ३ ग २ म॑

याचा अर्थ षड्जग्रामिक चौथा स्वर म.ग्रामिक तीव्रतर चौथा झाला. षड्जग्रामात सा-म अंतर ९ श्रुती, ते मध्यमग्रामात ११ श्रुतींचे झाले. हा फरक व प्रथा अद्यापि अस्तित्वात आहे. गान्धारग्राम प्रचलित पद्धतीत बहिष्कारिला असून संगीतरत्नाकरातही या ग्रामाला प्राधान्य वा महत्त्व नाही. वीणेवरील पडद्यात सरकवा-सरकवी करून ग्रामस्वरांची मांडणी करून घ्यावी, असे शार्ङ्गदेव सांगतात. परंतु मुळातच पडदे कसे असत, याबद्दल उल्लेख नाही. म्हणून दुर्बोधतेत भर पडते. मध्यमग्रामिक श्रुत्यंतरांचा फरक षड्जग्रामिक श्रुत्यंतराधारे मांडला, तर

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा॑

हे स्वर व श्रुत्यंतरे प्रचलित बिलावल थाटाची मानिली जातात. प्रचलित पाश्चात्त्य स्केलशी याचे साम्य आहे."

[टीप — पं. भातखंडे यांच्या बिलावलचे सप्तक पॉपले यांनी दिल्याप्रमाणे नाही. पं. भातखंडे यांचे बिलावलसप्तक सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सां असे आहे.]

ग्रंथकार पुढे म्हणतात—

" शार्ङ्गदेवांचा आदेश मानिता

२ ४ ४ ३ २ ४ ३ .. .. (१)

ही श्रुत्यंतरे सा-ग्रामाचीच, परंतु आरंभक स्वर ग मानिता

४ ३ | २ ४ ४ ३ २ ४ ३ .. .. (२)

अशा प्रकारे शार्ङ्गदेवांनी गान्धारग्राम का मानावा? कारण हा प्रकार किचकट होय. शार्ङ्गदेव जाणकार संगीतज्ञ होते. त्यांना पक्के माहीत होते की, कोणतेही सप्तक बनवावयाचे, तर त्यात षड्ज-पंचमांचा मिलाफ व्हावयाला हवा. तो क्र. १-मध्ये साधतो, क्र. २-मध्ये साधला जात नाही. परंतु पं. शार्ङ्गदेवांनी हे कसे साध्य केले असावे, हे पुढील मांडणीवरून कळून येते —

म-ग्राम —	सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सां
पडदे सरकवून —	३ २ ४ ३ २ ४ ४
	सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध वगैरे
	ग २ म ४ प ४ ध ३ नी वगैरे
	सा-तंत्री | प-तंत्री

शार्ङ्गदेवांची पहिली तार गान्धारग्रामाची पंचमाच्या तारेशी मिळती-जुळती आहे. याचा अर्थ असा घ्यावयाचा की, गान्धारग्रामाचा आरंभक स्वर पंचमाच्या नादाइतका उंच चढवावयाचा. त्यामुळे यापुढील स्वर उच्चतेने काढावयाचे. हे मानवी कंठाला झेपणारे नाही. म्हणून गान्धारग्राम नामशेष झाला असावा."

[टीप — ग्रंथकारांची वरील मल्लिनाथी विचारी मनाला पटणारी नाही. कारण गान्धारग्रामाचा आरंभक स्वर सप्तकातील द्विश्रुतिक गान्धार होतो. गान्धार-ग्राम बनविण्याची रीत व खुलासा फॉक्स-स्ट्रँग्वेज् यांनी आपल्या ग्रंथात केला आहे.

[पं. शार्ङ्गदेवकृत गान्धारग्रामनिर्मितीची रीत व भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ५१].

जेव्हा ग ऋषभाची व मध्यमाची एकेक श्रुती घेतो, ध पंचमाची एक श्रुती घेतो, नी एक श्रुती ध-ची व एक श्रुती सा-ची घेतो, तेव्हा गान्धारग्राम बनतो.

नारदमते हा ग्राम स्वर्गलोकी आहे; महीतलावर त्याचा उपयोग नाही. गान्धार-ग्राम याप्रमाणे बनवावयाचा झाल्यास प्रथम मूलभूत श्रुतिस्वरसप्तक मांडता

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

गान्धारग्रामात ग आरंभक, म्हणजे

२ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे.

(१) ग एक श्रुती रे-ची व एक श्रुती म-ची घेतो. म्हणजे
३ रे २ ग ४ म = २ रे ४ ग ३ म होय.

(२) ध एक श्रुती प-ची घेतो.
म्हणजे ४ प ३ ध = ३ प ४ ध होय.

(३) नी ध-ची एक श्रुती व सा-ची एक श्रुती घेतो. म्हणजे
३ प ३ ध ४ नी ३ सा.

या रचनेमुळे मूळ श्रुति-स्वरसप्तक –

नी ३ सा २ रे ४ ग ३ म ३ प ३ ध ४ नी; आणि गान्धार-आरभक

ग ३ म ३ प ३ ध ४ नी ३ सा २ रे ४ ग

असा गान्धारग्राम होतो. प्राचीन हिशेबाप्रमाणे ४ ग हा भरतशार्ङ्गदेवांनी निर्माण केलेला अन्तरगान्धार मानिला, तर त्यातील ऋषभ द्विश्रुतिक व पुढील मध्यम द्विश्रुतिक हवा, तो त्रिश्रुतिक येतो. महीतलावर षड्जग्राम व मध्यमग्राम उपयोगी. कारण त्यांची श्रुत्यंतरे व स्वर गणितागत, स्वयंभूरीत्या निर्माण होणारे व संवाद करणारे आहेत. ते या गान्धारग्रामात नाहीत; म्हणून हा ग्राम निरुपयोगी झाला.]

ग्रंथकार पुढे म्हणतात –

"पं. शार्ङ्गदेवांनी गान्धारग्रामाची रीत अशा अडचणीच्या स्वरूपाने का सांगावी, याचा उलगडा होत नाही. सिद्धांतरूपात मांडण्याच्या त्यांच्या प्रयत्नात तंत्रीचा षड्ज-पंचम-भाव-निर्मितीचा गुणधर्म यात साध्य होत नाही.

जाती

"ग्राम प्रस्थापित झाले. ष.ग्राम, म.ग्राम यांत सा व म या स्वरांच्या आरंभक अशा प्रत्येक ग्रामात सात-सात जाती निर्माण झाल्या. दाक्षिणात्य पद्धतीत जाती मानून त्यांना 'पलै' म्हणतात. सप्तकातील प्रत्येक स्वराला आरंभक मानून षड्जस्थान देण्यामुळे नवीन सप्तक तयार होऊन स्वरांतही बदल घडून येतो. हा बदल वीणेची तार व पडदे यांमुळे कळून येतो, म्हणून थाट मानिले जातात.

"प्राचीन शु.निषाद व प्रचलित षड्ज यांच्या युतीमुळे स्वर व श्रुत्यंतरे यांत घोटाळे माजल्याने गायनवादनांत ग्रामांचे वैशिष्ट्य कटाक्षाने पाळले जात नाही. अमका-तमका राग म्हणून मांडिला जातो.

"शुद्ध-विकृत-स्वरयुक्त अशी दोन सप्तके मानिली जातात. उत्तरेकडील शुद्धसप्तक हे दक्षिणेत निराळे मानितात. बिलावलसप्तक हे उत्तरेचे शुद्धसप्तक होय त्यात कोमल मध्यमाव्यतिरिक्त इतर स्वर विकृत होतात. विकृतस्वरांना तीव्र व कोमल स्वरांना शुद्ध संबोधितात. उत्तर व दक्षिण स्वरसप्तकांची तुलना करिता उत्तरेतील शु.सप्तक पाश्चात्य मेजर स्केलशी जुळते आहे. यावरून उत्तर म्हणजे 'बिलावल' व दक्षिण म्हणजे 'कनकांगी' होय. या परस्परविरोधी फरकाचे कारण हेच असावे की, दाक्षिणात्य संगीत ज्यावर आधारित आहे, त्या सप्तकाची उत्पत्ती प्राचीनांच्या गान्धारग्रामातून झाली असावी. प्राचीन सामगानसप्तक व गान्धारग्राम यांत बरेचसे साम्य आहे. षड्जग्राम व सामगानसप्तक यांतूनच गान्धार ग्रामाची निर्मिती झाली, असे गृहीत केले, तर गान्धारग्रामाची रवानगी इंद्रलोकी-असे का मानावे ? दाक्षिणात्य पद्धती प्राचीन नियमानुसार अधिक शुद्धतेची मानावी लागेल. परकीयांच्या आक्रमणामुळे अरबी-इराणी-पर्शियन पद्धतीचाही प्रसाद उत्तरपद्धतीला मिळाला आहे.

"उत्तर व दाक्षिणात्य शुद्ध सप्तके श्रुत्यंतरांनी मांडून पाहू या –

(१) सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा. उत्तर

(२) सा २ रे ३ ग ४ म ४ प २ ध ३ ी ४ सा. दक्षिण

क्र. १ = बिलावल, क्र. २ = कनकांगी.

"कनकांगीचा गान्धारग्रामाशी संबंध कसा, हे पाहणे मौजेचे ठरेल. क्र. २ या सप्तकात गान्धारापासून पुढील चार स्वरांत दहा श्रुतींचे अंतर आहे (ग ४ म ४ प २ ध). प्राचीन नियमानुसार हे अन्तर वास्तविक नऊ श्रुतींचे हवे. कारण वीणेवर पंचमाचे स्थान संवादतत्त्वाने स्थिर राहणार, बाकीचे फरक क्षुल्लक आहेत. त्या सप्तकात या बदलाचे महत्त्व नाही. गळा व तंत यांच्या आधारेच याचा निर्णय केला आहे."

[**टीप** — पॉपले यांच्या वरील समग्र विवेचनाने गुंतागुंतीची समर्पक शास्त्रीय सोडवणूक झाली, असे मानिता येत नाही. दाक्षिणात्य स्वरसप्तक म्हणजे गान्धारग्राम याचाही बोध होत नाही. पं. शार्ङ्गदेवांचे गान्धारग्रामाचे स्पष्टीकरण पाळून गान्धारग्राम-सप्तक असे होते, –

४ ३ ३ ३ ४ ३ २

ग म प ध नी सा रे यांतील सा आरंभक स्वर वेचून ते असे होते, —

सा २ रे ४ ग ३ म ३ प ३ ध ४ नी ३ सा . पण आरंभक गान्धारालाच षड्ज मानिले, तर

सा ३ रे ३ ग ३ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा
या सप्तकात सा–म ९ श्रुती व सा–प १३ श्रुती असा संवादभाव मिळतो.
रे–प, रे–ध यांत
अनुक्रमे १० श्रुती व १३ श्रुती
ग–ध व ग–नी यांत
अनुक्रमे १० श्रुती व १२ श्रुती
म–नी व म–सा यांत
अनुक्रमे ९ श्रुती व १३ श्रुती

असे संवादभाव मिळूनही स्वयंभू स्वरांच्या उत्पत्तीच्या दृष्टीने हे गान्धारग्राम-सप्तक उपयोगी नाही. यावरून पॉपले यांची गान्धारग्रामाची तरफदारी आणि दाक्षिणात्य सप्तक गान्धारग्रामी हा समज चुकीचा होय.]

ग्रंथकार पुढे म्हणतात—

"हिंदुस्थानी सप्तके सूक्ष्मस्वरयुक्त असतात. हिंदुस्थानी कलाकार स्वरांना मोहक बनविण्यासाठी गमकांचा उपयोग करितो. त्यामुळे रक्ती साधिली जाते. गमकांमुळे बावीस श्रुतींचा सातत्याने उपयोग केला जातो किंवा नाही, हे सांगणे कठीण आहे. गमकयुक्त स्वरांत सूक्ष्मतेने जे स्वर निर्माण केले जातात, ते श्रुतीच असतात, असे नाही.

राग

"भारतीय संगीतात राग म्हणजे मेलडी; आणि पाश्चात्त्य सप्तकही यात येते. भारतीय मेलडी सौंदर्यसंपन्न आहे. रागविबोधात रागाची व्याख्या 'ज्यात नादस्वरांची योग्य वर्णात्मकतेने केलेली व्यवस्था चित्ताला समाधान व आनंद देणारी आणि संगीतस्वरांनी युक्त असते, तो राग,' अशी दिली आहे. 'वर्ण' याचा अर्थ चार गानक्रियाप्रकार — स्थायी, आरोही, अवरोही व संचारी

स्थायी — तेच-तेच स्वर पुन्हा-पुन्हा उच्चारणे
आरोही — क्रमवार स्वर चढविणे
अवरोही — क्रमवार स्वर उतरविणे
संचारी — क्रमवार स्वर चढविणे व उतरविणे

रागातील महत्त्वाची स्थाने

ग्रह — आरंभक स्वर, मुख्य स्वर
अंश — वारंवार प्रभुत्व दर्शविणारा स्वर
न्यास — समाप्ती करणारा स्वर

"अंश हाच वादी होतो. ग्रहाला प्राधान्य कमी. हीच तऱ्हा प्रचलित पद्धतीत न्यासाची आहे, आणि संगीतरत्नाकरात असेच असावे. कारण ग्रह व न्यास हे स्वर टेट्रॅकॉर्ड दर्शविणारे होत. राग बदलण्याची ही चिन्हे नाहीत. रागात अंशस्वर महत्त्वाचा. तो जीवस्वर होय. हा स्वर रागरूप दर्शविणारा ठरतो. अंशस्वर वारंवार बदलतो. दाक्षिणात्य पद्धतीत याला म्हणावे तसे महत्त्व नसते. रागोत्पत्तीचे मूळ चार कारणांत—

(१) तद्देशीय जमातींची गीते, (२) कविकाव्य, (३) भक्तिगीते, (४) कलाकारांची शास्त्रीय रचनाकृती. रागांच्या नावांवरून याची प्रचीती येते. उदा. भैरवी = तापसी वृत्ती, तपश्चर्या करणारा; हिंडोल = झोका; कानडा = कर्नाटक; मुलतानी = मुलतान-शहर-संबद्ध; मेघ = वर्षाऋतुसंबद्ध.

"मल्लार रागात ग-चा व दोन्ही नीं-चा उपयोग करून मियाँ का मल्लार मियाँ तानसेनाने निर्माण केला. अमीर खुसरोने हिंडोल व पर्शियन मेलडी यांच्या मिलाफातून यमनराग निर्माण केला. उत्तर व दक्षिण रागांत थोडाफार फरक करून नवरागनिर्मिती केली जाते. रागांचे वर्गीकरण ही समस्या अवघड होय. गेल्या ३५० वर्षांतील प्रयत्नांना व परिश्रमांना यश येऊन दाक्षिणात्य रागांना काही विशिष्टता प्राप्त झाली आहे. उत्तरेकडील गोंधळ अजमाविता येत नाही. जितके कलाकार, तितके रागप्रकार व तशी रागनिर्मिती.

"भरतांनी मूर्च्छनांचे व जातींचे चौदाच प्रकार सांगितले आहेत. षड्ज व मध्यम या ग्रामांतील प्रत्येक स्वराला आरंभक मानून मूर्च्छनांचे व जातींचे सातसात प्रकार होतात. ही योजना प्राचीन तमिळ प्रथेतही होती. शार्ङ्गदेवांनी दोन ग्रामांच्या मूर्च्छनांतून २६४ राग निर्माण केले आहेत. पुंडरीक विट्ठलाने उत्तरेतील प्रमुख सहा रागांतून रागांच्या भार्या, पुत्र इत्यादी राग निर्मिले. (रागमाला – पु. वि.) 'रागविबोध'कार सोमनाथांनी दाक्षिणात्य पद्धतीतील तेवीस रागांतून असंख्य राग बांधिले. प्रमुख राग कनकांगी; इतर रेवगुप्ता, सामवराळी, तोडी, नादरामक्रिया, भैरव-वसंत, वसंतभैरव, मालवगौळ, रीतिगौळ, आभीरनाट, हमीर, शुद्धनाट, शुद्धरामक्रिया, श्री, कल्याणी, कांबोधी, मल्लार, सामथा, कर्नाटगौळ, देशाक्षी, शुद्धनाट, सारंग. प्रत्येक रागाचे सोमनाथांनी काळजीपूर्वक विवेचन केले आहे. यांतील बरेचसे राग दक्षिणेत आज गाइले जातात.

"संगीत-दर्पणकारांनी रागप्रकारांत बरेचसे नावीन्य निर्माण केले. ते उत्तरेत पाळले जाते. भावभट्टांनी उत्तर व दक्षिण रागांतील साम्य हेरून वीस प्रमुख रागांच्या साहाय्याने स्वतःच्या पद्धतीने नवनिर्मिती केली. रागांच्या वर्गीकरणातील राग-भार्या-पुत्र व रागांची सुसंगती यांची चर्चा करून सुधारणा

केली. परंतु याची उत्तरेत फारशी दखल घेतली नाही. या सुधारणेचे कर्ते महंमद रेझा होत. वेंकटमखींच्या सुशास्त्राधारित पद्धतीचे कार्य दक्षिणेत मान्यता पावले. आजतागायत ते अंगीकारिले जाते.

कर्नाटकी पद्धती

" या पद्धतीत रागांचे दोन भेद : जनक व जन्य. जनकराग मेलकर्ता किंवा मेलडीचा अधिपती होय. मेलकर्ते ७२ असून सप्तकातील प्रत्येक स्वराला स्थायी मानून आरोही-अवरोही मांडणीने ते बांधिले गेले आहेत. अशा रागांना संपूर्ण राग म्हणतात. प्रथमराग शुद्धस्वरी. नाव मुखारी. हे प्राचीन नाव होय; दक्षिणेत याला कनकांगी म्हणतात. ७२ मेलांत शु.मध्यमाचे व तीव्र मध्यमाचे, म्हणजे प्रतिमध्यमाचे असे प्रकार आहेत. या कृतींत प्राचीन षड्ज व मध्यम या ग्रामांतील फरक दृष्टीस पडतो.

प्रथमराग कनकांगी (प्राचीन मुखारी) शुद्धस्वरी. याचे सप्तक – सा रे् रे म प ध् ध सां.

पाश्चात्त्यांना हे सप्तक विलक्षण वाटते, आणि दक्षिणेतही हे प्रचारात नाही. रत्नाकर व स्वरमेलकलानिधी या ग्रंथांचा आधार घेता हे सप्तक किंवा राग-थाट सोळाव्या शतकात फार प्रसिद्ध होते. प्राचीन ग्रीक क्रोमॅटिक स्केलशी हे सप्तक सदृश आहे.

"दक्षिणेत मायामालवगौळ राग सर्वमान्य आहे. याचे स्वर – सा रे् ग म् प ध् नी सां. संगीताच्या प्राथमिक शिक्षणात या सप्तकाने प्रारंभ होतो. मायामालवगौळ रागाची उत्पत्ती मुखारी किंवा कनकांगी यापासून झाली असावी.

कर्नाटक राग व उत्तरपद्धतीचे राग यांतील साधर्म्य

कर्नाटकी	उत्तर-हिंदुस्थानी
(१) हनुमान तोडी	भैरवी
काल सकाळ रस करुण	
सप्तक सा रे् ग् म् प ध् नी सां (रे ग म ध कोमल)	
(२) मायामालवगौळ	भैरव
काल प्रभात रस भक्ति आराधना	
सप्तक सा रे् ग म् प ध् नी सां (रे म ध कोमल)	

या रागाचे साम्य अरबी हियाझ किंवा हिजाज या जातीशी आहे

कर्नाटकी उत्तर-हिंदुस्थानी

(३) चक्रवहम् आनन्दभैरवी

काल सर्वकाल रस प्रीति, शृंगार

सप्तक सा रे् ग म् प ध नी् सां (रे म नी कोमल)

(४) नटभैरवी सिंधभैरवी

काल रात्र रस करुण

सप्तक सा रे ग् म् प ध् नी सां (ग म ध नी कोमल)

ही सुरावट ग्रीक हायपोडोरियन् प्लागल मोडशी जुळती आहे.

(५) खरहरप्रिया काफी

काल दुपार रस शृंगार

सप्तक सा रे ग् म् प ध नी् सां (ग म नी कोमल)

(६) हरिकांबोधी झिंजोटी

काल रात्र रस याचना

सप्तक सा रे ग म् प ध नी् सां (म नी कोमल)

ही सुरावट ग्रीक हायपोलिडियन्शी जुळती आहे आहे.

(७) शंकराभरण बिलावल

काल सकाळि रस शांत

सप्तक सा रे ग म् प ध नी् नी सां (म नी कोमल)

ही सुरावट पाश्चात्य मेजर मोड. धैवत किंचित फरकाने.

[**टीप** — पॉपले ' येथे धैवत किंचित फरकाने ' म्हणतात. पाश्चात्त्य मेजर मोडचा धैवत ४०० कंपनांचा आहे. भारतीय मेजर मोडचा धैवत ४०५ कंपनांचा आहे. ४०० कंपनांचा धैवत म्हणजे त्रिश्रुतिक, म्हणजेच भारतीय मध्यमग्रामिक धैवत. ४०५ कंपनांचा धैवत चतुःश्रुतिक, म्हणजे भारतीय षड्जग्रामिक धैवत होय. पं. भातखंडे यांच्या बिलावल रागात चतुःश्रुतिक धैवत आहे. या रागातील वादी धैवत व संवादी गान्धार, असे पं. भातखंडे ग्रंथात म्हणतात; परंतु ४०५ कंपनांचा चतुःश्रुतिक धैवत ३०० कंपनांच्या त्रिश्रुतिक गान्धाराशी कोणत्याही परिस्थितीत संवाद करणे अशक्य आहे. वादी-संवादींच्या श्रुत्यंतरांत बदल घडणे म्हणजे रागही बदलणे होय. म्हणून पं. भातखंडे यांचा बिलावल हा बिलावल नव्हे. ४०५ कंपनांच्या धैवताऐवजी ४०० कंपनांचा धैवत वापरल्यास तो बिलावल ठरतो, हे योग्य होय.]

कर्नाटकी उत्तर-हिंदुस्थानी

(८) चलनाट

काल रात्र रस वीर

सप्तक सा ग् ग म् प नी् नी सां (ग म नी कोमल)

शुभपंतुवराळी तोडी

काल सायंकाळ रस भक्ती

सप्तक सा रे् ग् म प ध् नी सां (रे ग ध कोमल, म तीव्र)

(१०) गमनप्रिया मारवा

काल सायंकाळ रस शृंगार

सप्तक सा रे् ग म प ध नी सां (रे कोमल, म तीव्र)

(११) मेचकल्याणी कल्याण

काल सायंकाळ रस हास्य

सप्तक सा रे ग म् म प ध नी सां (म कोमल व तीव्र)

ही सुरावट ग्रीक लिडियन ॲथेंटिक मोड, म-तीव्रयुक्त.

"वरील सर्व राग प्रथम किंवा मेलकर्ते असे जनकराग होत. यांतून जन्यराग· जनकरागांच्या सुरावटींत फरक साधून जन्यरागांची संख्या दक्षिणेत ४०० ते ५०० भरते. आणखीही राग आहेत. निष्कर्ष हाच की, दाक्षिणात्य रागसंख्या ८००-च्या जवळपास आहे.

जन्यराग कसे उद्‌भवतात

"जनकरागांच्या सुरावटींतून आरोह-अवरोहांत काही स्वरांची अनुपस्थिती, —वर्ज्यता, परंतु एका स्वराशी दुसऱ्याचे नाते साधून औडुव व षाडव राग होतात. औडुव रागही चित्ताकर्षक असतात.

जनक व जन्यराग

(१) हनुमान तोडीतून धन्यासी

(२) खरहरप्रियातून मध्यमावती (सारंग)

(३) हरिकांबोधीतून मोहन-भूपाळी (कटाक्षाने औडुवराग)

मोहन रागाची सुरावट व स्कॉच बॅगपाइप (कोंवडा) या वाद्यातील सुरावट यांत साम्य आहे. शिवाय, प्राचीन अरबी व चिनी प्रथेत जी स्केल्स वापरीत, त्यांतही साम्य आहे.

(४) शंकराभरणातून आरभी (औडुवराग), भक्तिगीतात उपयोग. नाटककार किर्लोस्करांनी या रागाचा वापर व प्रसार उत्तरेत (म्हणजे महाराष्ट्रात) केला. शंकराभरणातून दुसरा औडुवराग हंसध्वनी.

(५) चलनाटातून शुद्ध नाट."

[टीप — याप्रमाणे ग्रंथकारांनी जनक व जन्य रागांचा विषय घेतला आहे.]

ग्रंथकार पुढे म्हणतात —

"भारतीय रागशास्त्रात रागाचा सर्व दृष्टींनी विचार केल्यास मनश्चक्षूपुढे एक चित्र तयार होऊ शकते. याविषयी कलकत्ता येथील चित्रकलाविद्यालयाचे प्राचार्य पर्सी ब्राउन म्हणतात, 'राग म्हणजे एक चित्रच होय. काव्य, काव्याला अनुरूप अशा स्वरांची जोड, त्यांची योजना, रसभावना, ऋतू आणि समय यांची बंधने, काळ-वेळ या सर्वांच्या एकत्रीकरणामुळे विशिष्ट राग म्हणजे कोणते तरी नयनमनोहर चित्रच मनश्चक्षूपुढे उभे राहते. पाश्चात्त्य संगीत अशा प्रकारचे चित्र उभे करू शकत नाही. राजा सुरेंद्रमोहन टागोरांनी प्रमुख सहा रागांची चित्रे तयार केली आहेत. ते राग म्हणजे श्री, वसंत, भैरव, पंचम, मेघ, नटनारायण'."

[टीप — पर्सी ब्राउन यांचा राग व रागांची चित्रे यांवरील निबंध वाचनीय आहे.]

यापुढे पॉपले यांनी तालविषयाचे विस्तृत विवेचन केले आहे. इतर विषयही आहेत.

शेवटी ग्रंथकारांनी कॅ. डे यांचे मनोगत दिले आहे, ते फार महत्त्वाचे आहे. त्याचा सारांश —

"हिंदुस्थानाचा प्रवास करून जो कोणी पाश्चात्त्य प्रवासी मायदेशी परततो, त्याला हिंदुस्थानी संगीताबद्दल मत विचारता हिंदुस्थानी संगीत म्हणजे 'नाकातून काढलेल्या गोंगाटी आवाजांचे आणि विचित्र हावभावांनी भरलेले घृणास्पद ओरडणे होय,' असे वर्णन तो करितो. वास्तविक अशा प्रवाशांना किंवा पाश्चात्त्यांना हिंदुस्थानी संगीत किंवा नृत्य यांचा जो साक्षात्कार झालेला असतो, ते संगीत किंवा नृत्य खालच्या दर्जाचे असते आणि अशा निकृष्ट दर्जाच्या अनुभवाने त्यांची मते बनली, तर आश्चर्य मानण्याचे कारण नाही. भारतीय संगीतकला व शास्त्र यांचे खरेखुरे चित्रच जर अशा लोकांच्या नजरेस पडले नसेल, तर पाश्चात्त्यांचे विरुद्ध मत अनपेक्षित नव्हे. हिंदुस्थानी बहुजनसमाजाला संगीताची व

शास्त्राची महती, जाणीव व शिकवण नसते. परंतु अशा लोकांनी सादर केलेल्या कनिष्ठ प्रकाराच्या संगीतावरून व नृत्यावरून भारतीय संगीत व कला यांबद्दल प्रतिकूल निर्णय करणे भ्रामक होय.

" भारतीय संगीत ही कला आहे. नुसतीच कला नसून या कलेला विशिष्ट प्रकारचा उच्च दर्जा आहे. या दर्ज्याची उच्चता समजावून घेणे आवश्यक आहे. कारण या कलेला उच्च दर्जा प्राप्त करून देण्यासाठी जे शास्त्र आहे, ते समजणे अवघड आहे, हे मान्यच करावयाला हवे भारतीय संगीत आणि शास्त्र यांची खरोखरच जर ओळख करून घ्यावयाची, तर पाश्चात्त्यांनी पाश्चात्त्य संगीताबद्दलचा ग्रह व आत्मीयता आधी दूर सारली पाहिजे. भारतीय कलाकार जी कला सादर करितो, तीतील कलाकाराचे कौशल्य, लयतालांचे महत्त्व, वापरलेले अभूतपूर्व स्वर-सप्तक, स्केल, कलाकाराची विलक्षण स्मरणशक्ती, स्मरणातून आयत्या वेळी वापरले जाणारे विवक्षित राग-थाटांतील स्वर आणि स्वरांचे सौंदर्य वाढविण्यासाठी सूक्ष्म स्वरांच्या आधाराने घेतलेले गमकप्रकार हे सर्व प्रकार बुद्धिमत्तेची कुशाग्रता दर्शविणारे आहेत. प्राचीन श्लोक, गझल, ख्याल, भक्तिगीत यांत वापरले गेलेले मृदुस्वर, लय-तालांतील गणित, हातांनी धरलेला ठेका, किंवा चांदीच्या लहानग्या झांजांनी दिलेला ठेका, लयबद्धता या सर्वांकडे एकाग्रतेने लक्ष देऊन, त्यांशी एकरूप होऊन पाहिल्यास पाश्चात्त्य संगीतातील उच्छृंखलपणा, कृत्रिम स्वरसाधना यांच्या तुलनेने भारतीय संगीतात विशेष काही आहे, ही कल्पना बळावून हळूहळू आपण या संगीताकडे आकर्षित होऊन कालांतराने आपल्या मनात प्रेम उत्पन्न होते; घृणेची जागा मग आश्चर्याने व्यापिली जाते.

" भारतीय समारंभात संगीताला सदैव स्थान दिले जाते, आणि धार्मिक विधि-प्रसंगी संगीताला प्राधान्य देऊन संगीताचा आनंद लुटला जातो. भारतीय समाज व संगीत यांची युती अतूट आहे. "

पाश्चात्त्य ग्रंथकारांनी भारतीय संगीत व शास्त्र समजावून घेऊन ग्रंथरूपाने जे मांडले आहे, त्याचा आढावा या प्रकरणात घेतला आहे. या ग्रंथकारांचे प्रयत्न लक्षणीय आहेत. पाश्चात्त्यांना काय समजणार, या भावनेने याकडे न पाहता त्यांनी काय मांडिले आहे, याचा अभ्यास करणे अवश्य आहे. याची जाणीव व्हावी, म्हणून त्यांच्या कार्याची ही छाननी केली आहे.

भाग ३

प्राचीन ग्रीक गायनशास्त्र

भारतीय प्राचीन संगीत व शास्त्र यांवरील प्राचीन ते प्रचलित ग्रंथकर्ते, त्याचप्रमाणे भारतीय संगीत व शास्त्र या विषयांवरील पाश्चात्त्य ग्रंथकर्ते आणि ग्रंथ यांचा आढावा मागील प्रकरणांत घेतला. पाश्चात्त्य संगीत व शास्त्र यांवर भारतीय ग्रंथकारांचे कार्य विशेष झालेले नाही, ही एक मोठी उणीव भासते. ही उणीव नाहीशी करणे कर्तव्य आहे. तसे प्रयत्न व्हावयाला हवेत. पाश्चात्त्य संगीताचे शास्त्र हे भारतीय संगीत व शास्त्र यांच्या आधीचे नाही, हे निश्चित आहे. परंतु पाश्चात्त्य संगीताचे शास्त्र मुळातच काय होते, त्यात पुढे प्रगती कशी होत गेली, याचीही माहिती करून घेणे व त्याचा अभ्यास होणे अप्रस्तुत नाही. म्हणून या प्रकरणात याविषयी थोडी माहिती देण्याचा संकल्प आहे.

प्राचीन ग्रीक गायनशास्त्र

प्राचीन ग्रीक गायन हे कंठगायन असून सनईच्या जातीतील 'एवोलस' किंवा सतार यासारख्या तंतुवाद्याची साथ घेऊन एकटयाने अथवा समूहाने ते गायन होई.

इ. स.पूर्वी ८०० वर्षे अशी प्रथा चालू होती. स्वरमेळाच्या या ओबडधोबड पद्धतीबद्दल वेस्टफल यांनी ज्या ग्रंथात पुरावा सादर केला आहे, तो ग्रंथ 'ग्रीक हार्मोनिक आणि मेलोपिया' (लायप्सिग) (१८८६) हा. ग्रीक लोक हार्मोनिया आणि ट्रोपाई हे शब्द स्वरश्रेणींना वापरीत. या दोन शब्दांतील अर्थांत ठळक फरक आहे. 'हार्मोनिया' या शब्दात ग्राम व जाती या अर्थांचा समावेश होतो. ग्रामातील बारीकसारीक भेद निष्णात गवयांनी अनेक शतके कायम पाळले होते. रंगभूमीमुळे आलेल्या अभिनव कल्पनेत एकाच स्वरश्रेणीतून प्रसिद्ध प्रचलित राग निघू शकतात. या कल्पनेतील मूर्त स्वरश्रेणी 'डोरियन' स्वरश्रेणी निवडिली गेली, व राष्ट्रीय मान्यतेला पोहोचली. जुन्या शास्त्राचे संशोधन करण्याकरिता प्रचलित ढोबळ समविभक्त 'टॅपर्ड' शास्त्राची माहिती पुरेशी आहे, असा प्राचीन ग्रीक गायनशास्त्राचा अभ्यास करणाऱ्यांचा प्रथम समज होता. युरोपखंडात डोरियन स्वरश्रेणी मानिली जाई. त्याचा उमज संशोधकांना झालाच नाही. अतिप्राचीन गायन-पद्धतीत काय होते, याची जाणीव नसल्याने गुंतागुंतीचे प्रश्न त्यांना सोडविता आले नाहीत. त्यामुळे ग्रीक संगीतावरच्या लेखकांनी चमत्कारिक व निराधार अनुमाने गृहीत केली. ग्रीक एन्हार्मोनिक स्वरश्रेणीचे आकलन ही गोष्ट कठीण, असा वेस्टफल यांचा निष्कर्ष आहे. ग्रीक गायनासंबंधीच्या मूळ पायाचे आकलन न होऊनही ग्रीक लोक समांतर-समविभक्त टॅपर्ड स्वरश्रेणी उत्तम जाणीत, असे त्यांनी विधान केले आहे. भरतमुनींच्या कालातसुद्धा हिंदू लोक स्वरसप्तकाचे सारखे बावीस भाग करीत व निसर्गाविरुद्ध असलेल्या पद्धतीने गात, असेही विधान एखादा करील. गुरु-

तृतीयांतर व लघुतृतीयांतर ग्रीकांना माहीत नव्हते, असे मार्कन नावाचा ग्रंथकार म्हणतो. त्याचा ग्रंथ 'ॲरिस्टोक्झेनस्चे हारमॉनिक्स' ऑक्सफर्ड (१९०२) हा. परंतु हे म्हणणे चुकीचे आहे. पूर्णयम व अर्धयम स्वरांतर येण्याचा क्रम व गुरुयम, लघुयम स्वरांची व्यवस्था या दोन अवस्थांत फरक दर्शविणारी मूळ स्वरश्रेणी म्हणजे हार्मनी होय. म्हणून 'हार्मोनिया' या शब्दात ग्राम व जाती या दोन्ही अर्थांचा अन्तर्भाव आहे. गुरू व लघू तृतीयांतरे ग्रीकांना माहीत होती. या सर्व स्वरांतरांचा समावेश करणाऱ्या स्वरश्रेणीतील तारेच्या लांबीची सापेक्ष अंतरे टॉलेमीने आपल्या 'हारमॉनिक' या ग्रंथात प्रत्यक्ष दिलेली आहेत. 'इसागो'मधील उताऱ्यावरून ग्रीक हार्मनींचा पुरावा मिळतो.

प्राचीन ग्रीक स्वरशास्त्रावर नंतरच्या कालात ग्रंथरूपाने बरेच संशोधन झाले, पण ते प्रामाणिक व चोख नाही. ॲरिस्टोक्झेनसचे कार्य प्रमाणभूत मानिले जाई. या पंडिताने सप्तकांतर्गत २४ डायसिस् (श्रुती) मानून, सप्तकाचे समभाग करून स्वरसप्तके, स्वरांतरे ही निश्चित करण्याचा प्रयत्न केला; पण तो निष्फळ ठरला. यानंतर पिथॅगोरसने स्वरशास्त्रात संशोधन करून द्वियमपद्धतीने १५ स्वर प्रस्थापित केले. नंतर त्यांत भर घातली ती टॉलेमिअस्ने.

पिथॅगोरसची पद्धती

ईश्वरोपासना हा संगीताचा मूळ हेतू धरून मानवाने संगीत स्वीकारिले, परंतु संगीत आणि गणित याचा घनिष्ठ संबंध आहे, असे काण्टचे मत आहे. संगीत हे स्वरप्रधान. सप्तस्वर व त्यांचे विभाग यांना गणिताचा आधार आहे. यासाठी १, २, ३ हे अंक जरी प्राथमिक वाटले, तरी ते फार महत्त्वाचे आहेत. या अंकांचा उपयोग हरतऱ्हेने करिता त्यांतून अर्थही निघू शकतो.

१ हा अंक एकरूप जगदात्मा याचा प्रतिनिधी आहे.
२ हा अंक द्वंद्वाचा प्रतिनिधी. जग द्वंद्वाने भरलेले आहे.
३ हा अंक एकरूप व द्वंद्व यांच्या युतीने त्रिगुण, त्रैलोक्य, त्रिकाल यांचा निदर्शक आहे.

या अंकांचे गणित असे —

प्रारंभक १-पासून २ हे तीन वेळा घेतल्यास व गुणाकार केल्यास १ × २ = २ × २ = ४ × २ = ८. त्याचप्रमाणे ३ हा तीन वेळा गुणिल्यास १ × ३ = ३ × ३ = ९ × ३ = २७ ही संख्या येते. हे सर्व अंक सप्तस्वरांचे मूलांकच आहेत. या मूलांकांत ९ व ८ यांचा क्रम उलटा आहे.

वरील सात या संख्येतील प्रत्येक जोडीपासून सहा अंतरे व बारा संबंध निर्माण होतात. ते —

$\frac{१}{२}$, $\frac{२}{१}$, $\frac{२}{३}$, $\frac{३}{२}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{४}{३}$, $\frac{४}{९}$, $\frac{९}{४}$, $\frac{९}{८}$, $\frac{८}{९}$, $\frac{२८}{२७}$ $\frac{२७}{२८}$ यांतील $\frac{२}{१}$ हे अंतर सर्वांत मोठे. $\frac{३}{२}$ व $\frac{४}{३}$ हे विभाग प्लेटोने दाखल केले. ही दोन्ही अंतरे अत्यंत संवादी होत, व या दोहोंतील अंतर $\frac{९}{८}$ असते. ही तिन्ही अंतरे वरील सहा अंतरांत येतात. $\frac{२}{१}$ हे सप्तकांतर आहे. भारतीय पद्धतीत याचे नाव ' द्विगुणश्चोत्तरोत्तरम् '.

सा – म – प या तीन स्वरांबाबत ग्रीक व भारतीय यांत फरक नाही. कोणत्याही देशाच्या शास्त्रात यांत फरक नसावा. त्यांत पाश्चात्त्य देशही आलेच व कालही आलाच. प्राचीन ग्रीक संगीतपद्धतीत स्वरांचा अवरोह आधी; नंतर आरोह. प्राचीन सामसंगीतातही अशीच प्रथा होती. प्राचीन ग्रीक संगीतात नीच स्वरांना वरचे व उच्च स्वरांना खालचे स्थान दिले जाई. याचे कारण तंतुवाद्यात मध्यभागातील स्वरांच्या वरच्या भागातील स्वर उच्चतेने कमी-कमी व खालच्या भागातील स्वर उच्च-उच्च होत जात हे.

ग्रीक लोक ' लायर ' या तंतुवाद्याचा उपयोग करीत. या वाद्याला पडदे नसत. पडद्यांऐवजी त्या-त्या ध्वनीच्या तारा लावीत. मुक्त तार छेडली असता तिचा ध्वनी जास्त टिकतो. तो रंजक व अनुरणनात्मक होतो. लायर या वाद्यात तारा षड्ज-पंचम, षड्ज-मध्यम या भावांनी लावीत. मध्यावर असलेल्या तारेचा ध्वनी हाच स्वरांचा मध्य आधारस्वर होई. या आधारस्वरांची देवता सूर्य. ग्रहमालेत सूर्याचे स्थान मध्यस्थ. तद्वत या स्वराचे ग्रीक नाव मेसा (MESSA). सूर्यमालेत सर्वांत उंच, दूरचा ग्रह शनी, त्याखाली गुरू, पुढे मंगळ, मध्यस्थ सूर्य, सूर्यासमीप खाली बुध, त्याखाली शुक्र व सर्वांत खाली चंद्र. अशा प्रकारे पृथ्वीला समीप असलेल्या ग्रहांचा क्रम व देवता मानीत.

लायर या वाद्यावर मूळ सात तारा असत. पिथॅगोरसने आणखी एक तार वाढवून हे वाद्य अष्टतारी केले. त्यामुळे 'सप्तका'चे 'अष्टक' बनले. यालाच ऑक्टेव्ह म्हणत. या पद्धतीतून आरंभक स्वराचा अंतिम स्वर हा दुपटीचा असतो, हे सिद्ध झाले. भारतीय पद्धतही हे मानिते.

ग्रीक स्वरांतरे आधारस्वर ध (A) यापासून सुरू होऊन ग (E) यावर शेवट, अशी असत. ध या स्वरास प्रमुख, डॉमिनण्ट (Dominant) स्वर मानीत. प्राचीन ग्रीक स्वरव्यवस्थेचा नकाशा पृष्ठ १७८-वर दिला आहे.

पिथॅगोरसनंतर या पद्धतीचा लोप झाला. नंतरचे संशोधक कोणताही स्वर आरंभक मानून शेवट मात्र प्रमुख स्वरावर करू लागले, व आदिस्वर हाच अंत्य मानून प्रमुख स्वरालाच आश्रयस्वर म्हणू लागले या आश्रयस्वराला ते ' टोनिक (Tonic)' म्हणू लागले. यामुळे गोंधळात मात्र भर पडली.

ग्रीक स्वर — ग्रहस्थाने : नकाशा क्र. १५

१	२	३	४	५	६	७	८
शनी	गुरू	मंगळ	सूर्य	बुध	—	शुक्र	चंद्र
हायपेट	पारा-हायपेट	लिचनॉस	मेसा (-से)	पारामेसे	ट्राइट	पारानेटे	नीटे
E	F	G	A	B	C	D	E
ग	म	प	ध	नी	सा	रे	ग

नीचतम चारस्वरी गुच्छ (१–४) — उच्चतम चारस्वरी गुच्छ (५–८)

ग्रीक शास्त्रात सुरुवात ध-(A)-पासून करीत. ध-चा नीचतर मंद्रपंचम म्हणजे ग (E) होतो. ग-चा मंद्रपंचम नी(B) होतो. पुन्हा ध-(A)-पासून नीच मंद्रमध्यम रे (D) होतो. त्याचा मंद्रमध्यम प (G) येतो. या क्रमाने मंद्रमध्यम घेत गेल्यास सा (C) व म (F) प्राप्त होतात. मिळालेले स्वर उच्च ते नीच या क्रमाने मांडिले, तर E D C B A G F E असे आधुनिक भाषेत अवरोहात्मक होतात. यांतील E(ई) = २/१ = आरंभकाच्या दुपटीचा. बाकीच्या स्वरांतरांची गुणोत्तरे अशी—

E	D	C	B	A	G	F	E	स्वर
२/१	१६/९	१२८/८१	३/२	४/३	३२/२७	२५६/२४३	१/१	गुणोत्तरे

यांतील आरंभ E (ई) हा सी (C) मानिला, तर अवरोही क्रमाचे स्वर-सप्तक मिळते ते—

c′	B^b	A^b	G	F	E^b	D^b	C
सा	नी	ध	प	म	ग	रे	सा

यांतील नी ध ग रे हे अतिकोमल स्वर होतात.

हेच अष्टक पुन्हा आरोही करिता (१)

C	D	E	F	G	A	B	c′
सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां
	९/८	८१/६४	४/३	३/२	२७/१६	२४३/१२८	२/१
९/८	९/८	२५६/२४३	९/८	९/८	९/८	२५६/२४३	२/१

पिथॅगोरस अष्टक आरोहात्मक (२)

C	D	E	F	G	A	B	c′
सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां
१	९/८	८१/६४	४/३	३/२	२७/१६	२४३/१२८	२/१
९/८	९/८	२५६/२४३	९/८	९/८	९/८	२५/२४	६/३
२०४	२०४	९०	२०४	२०४	२०४	९०	सेंट

वरील दोन्ही पद्धतींत सा–म–प हे सारखेच असून रे–ध यांत साम्य व ग–नी तीव्र, तीव्रतर मानावे लागतील. रे-ध हे दाक्षिणात्य पद्धतीत शुद्ध ग–नी होतील.

पिथॅगोरसच्या पद्धतीतील स्वरमालिकेत पूर्वांग-उत्तरांगांत चतुःश्रुतिक स्वर सारखेच आहेत. पहिल्या विभागातील प्रत्येक स्वराचा पंचम दुसऱ्या विभागात येतो. अशा अष्टकास 'डायटोनिक' किंवा द्विस्वरांगाचे अष्टक म्हणावयाचे, कारण त्यात

९/८ हा ध्वनी दोनदा आलेला असून २५६/२४३ हा लीमा लध्वंतर होय. दोन्ही विभागांस जोडणारे अंतर ९/८ आहे.

अष्टकातील प्रत्येक स्वर आरंभकस्थानी आणून भिन्नभिन्न 'मोड्स्' (मूर्च्छना) तयार केल्या जात. प्रथम असे मोड्स् चारच होते, ते रे (D), ग (E), म (F), प (G) या स्वरारंभकांचे. पुढील कालात यांत भर पडून सा (C) ते ध (A) अशा सहा मूर्च्छना — मोड्स् प्रचारात आल्या. त्या—

(१)	C	D	E	F	G	A	B	c	= आयोनिक
	सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सा	
(२)	D	E	F	G	A	B	c	d	= डोरिक
	रे	ग	म	प	ध	नी	सा	रे	
(३)	E	F	G	A	B	C	d	e	= फ्रिजिया
	ग	म	प	ध	नी	सा	रे	ग	
(४)	F	G	A	B	c	d	e	f	= लीडियन्
	म	प	ध	नी	सा	रे	ग	म	
(५)	G	A	B	c	d	e	f	g	= मिक्सो
	प	ध	नी	सा	रे	ग	म	प	लीडियन्
(६)	A	B	c	d	e	f	g	a	= एवोलिक
	ध	नी	सा	रे	ग	म	प	ध	

यांतील क्र. १-चे अष्टक आयोनिक किंवा आयोनिअन् हे आधुनिक पाश्चात्त्य मेजर स्केल आहे व क्र. ६-चे एवोलिक किंवा एवोलियन् हे आधुनिक पाश्चात्त्य मायनर स्केल होय. या सहांपैकी चौथे लीडियन् हे क्वचित वापरले जाई, कारण म (F) व नी (B) हे स्वर संवादी नाहीत. म्हणून नी अतिकोमल B^b हा स्वर संवादी म्हणून घेतला गेला.

अष्टकातील संवादी स्वर—

मूळ षड्जाचा ३/२ म्हणजे पंचम = C — G. पंचमाचा ३/२ रे (D). रे-चा ३/२ ध (A). ध-चा ३/२ ग (E). ग-चा ३/२ नी (B).

उलट क्रमाने पंचमाचा ३/२ म्हणजेच मध्यम ४/३; या मध्यमाचा ४/३ निषाद; निषादाचा मध्यम गान्धार; गान्धाराचा मध्यम धैवत; धैवताचा मध्यम ऋषभ; असे षड्ज-पंचमभावाने व षड्ज-मध्यम-भावाने अष्टकाचे दोन प्रकार होतात. ते

(१)	C	D	E	F	G	A	B	c′	स्वर
	१/१	९/८	८१/६४	४/३	३/२	२७/१६	२४३/१२८	२/१	स्वरांची गुणोत्तरे
	९/८	९/८	२५६/२४३	९/८	९/८	२५६/२४३	९/८		स्वरांतर-गुणोत्तरे
	२०४	२०४	९०	२०४	२०४	९०	२०४		१२०० सेंट

(२)	C	D^b	E^b	F	G	A^b	B^b	c′	स्वर
	१/१	२५६/२४३	३२/२७	४/३	३/२	१२८/८१	१६/९	२/१	स्वरांची गुणोत्तरे
	२५६/२४३	९/८	९/८	९/८	२५६/२४३	९/८	९/८		स्वरांतर-गुणोत्तरे

क्र. १-मध्ये सा-म-प नैसर्गिक समान; ग-नी तीव्रतर; क्र. २-मध्ये रे-ग-ध-नी अतिकोमल.

प्राचीन ग्रीक संगीत मेलडी-प्रकारचे होते.

मेलडी व हार्मनी यांतील फरक

मेलडी = क्रमाने आरोही किंवा अवरोही स्वरांची गुंफण; स्वरसंगतीवर भर.

हार्मनी = एकमेकांस पूरक असे निरनिराळे स्वरगुच्छ.

मध्यकालीन पाश्चात्त्य संगीतात समूहगानाचा विशेष प्रचार आला. आधारस्वर निश्चित होऊ लागला, व आधारस्वराशी सुसंगत असे स्वर घेतले जात. म्हणून ८१/६४-चा गान्धार व २४३/१२८-चा निषाद यांऐवजी त्यांच्या जवळचे ग-नी अधिक सुरेले, म्हणून मान्य झाले. ग्रीकांनी सा-प-भाव, सा-म-भाव हे संवादी मानून ४ : ५, ५ : ६ हे भाव विवादी, त्याज्य मानिले.

डिडिमस व टॉलेमिअस् या शास्त्रज्ञांनी ४ : ५ हा भाव सुवादी मानिला. यामुळे नवमतवादात सा-म-प व ४ : ५ हे स्वरांतर स्वीकारिले गेले. याचा अर्थ सा-ग-प, प-नी-रे, म-ध-सा हे सुवादी. यामुळे मध्यकालीन मेजर स्केल तयार झाले. मध्यकालीन मेजर स्केल असे

C	D	E	F	G	A	B	c′
१/१	९/८	५/४	४/३	३/२	५/४	१५/८	२/१
९/८	१०/९	१६/१५	९/८	१०/९	९/८	१६/१५	
२०४	१८२	११२	२०४	१८२	२०४	११२	

= १२०० सेंट

यात सा-प-सां, सा-म-सां नेहमीचेच, पण उलट क्रमाने. त्याचप्रमाणे

सा - ग - प व सा - ग - प

$\frac{५}{४}$ $\frac{६}{५}$ $\frac{६}{५}$ $\frac{५}{४}$

४ : ५ : ६ हा मेजर कॉर्ड = मोठा स्वरगुच्छ

१० : १२ : १५ हा मायनर कॉर्ड = लहान स्वरगुच्छ

मायनर स्केल

C		D		E^b		F		G		A^b		B^b		c′
$\frac{१}{१}$		$\frac{९}{८}$		$\frac{६}{५}$		$\frac{४}{३}$		$\frac{३}{२}$		$\frac{८}{५}$		$\frac{९}{५}$		$\frac{२}{१}$
	$\frac{९}{८}$		$\frac{१६}{१५}$		$\frac{१०}{९}$		$\frac{९}{८}$		$\frac{१६}{१५}$		$\frac{९}{८}$		$\frac{१०}{९}$	
	२०४		११२		१८२		२०४		११२		२०४		१८२	

= १२०० सेंट

यांतील सा-ग-प, म-ध-सां, प-नी-रें हे मायनर कॉर्ड. यांतील गुणोत्तराची प्रमाणे— $\frac{९}{८}$ = मेजर टोन, $\frac{१०}{९}$ = मायनर टोन, $\frac{१६}{१५}$ = सेमीटोन. प्राचीन ग्रीक लीमा $\frac{२५६}{२४३}$ क्लिष्ट, म्हणून त्याज्य होऊन त्याऐवजी सुलभ म्हणून $\frac{१६}{१५}$ सेमीटोन स्वीकारिला गेला. अशा प्रकारे हार्मनी मान्य होऊन प्राचीन ग्रीक संगीत पार बदलून गेले.

पाश्चात्त्य	$\frac{९}{८}$ =	मे. टोन =	भारतीय	चतुःश्रुतिक	स्वर
,,	$\frac{१०}{९}$	मा. टोन =	,,	त्रिश्रुतिक	,,
,,	$\frac{१६}{१५}$	से. टोन =	,,	द्विश्रुतिक	,,

भाग ४

वैदिक साम-संगीत

भारतीय आर्यांच्या चौदा विद्या व चौसष्ठ कला सर्वश्रुत आहेत. या चौसष्ठ कलांपैकी ललितकलाशाखेत संगीत-नाट्य-चित्र-शिल्प या चार कलांचा समावेश आहे. ललितकला सर्वसाधारणपणे मोहक व मनोवेधक आहेत. त्यांतल्या-त्यांत संगीतकला अधिक मोहक व मनोरंजक होय. शिल्प, चित्र, नाट्य या कलांसाठी मानवी मनाची आवड व मनाचा कल ग्रांची आवश्यकता असते; परंतु संगीत हे मानवांना व पशुपक्ष्यांनाही आकृष्ट करिते, इतके ते प्रभावी आहे. याचे कारण नादमाधुर्य व नादातील नैसर्गिक मोहकता.

वैदिक साम-संगीत

वैदिक वाङ्मय हे जगात प्राचीन मानिले जाते. या वाङ्मयात आर्यांचा धर्म, तत्त्वज्ञान, विद्या व कला यांचा उगम व समग्र ऊहापोह आहे. प्राचीनतम ऋग्वेदकाल हा इ. स.पूर्व ८,००० वर्षे म्हणजे आजपासून १०,००० वर्षे इतका मागे जातो, असे संशोधक म्हणतात. यावरून भारतीय संगीतकलेचा जन्म आणि अस्तित्व इतके प्राचीन आहे, हे मानणे भाग पडते. कारण सामवेदाला त्या वेळी संगीताची जोड दिली जाई.

वैदिक वाङ्मयाचा प्रधान विषय यज्ञधर्म हा आहे. संगीताचे संवर्धन व पोषण यज्ञसंस्थेने केले. वैदिक मंत्रवाङ्मयात ऋक्, यजुस्, साम व अथर्वन् यांचा समावेश आहे. यांपैकी छंदोबद्ध पद्यात्मक वाङ्मयास ऋक्—ऋचा म्हणतात. ऋचा म्हणजे ठराविक अक्षरांनी युक्त पाद किंवा चरण होत. यांच्या जुळणीत नियमबद्धता आहे. अनियमित वाक्यरचनेने युक्त ते 'यजु:' होय. स्वरांच्या साहाय्याने म्हटलेल्या आलाप-युक्त ऋचा म्हणजे 'साम' किंवा 'साम'गायन. ऋक्, यजु: व साम यांनाच व्यास-महर्षींनी ऋग्वेद, यजुर्वेद व सामवेद म्हटले. सामवेद पाठ्य व गेय असा द्विरूप आहे.

प्राचीन यज्ञकर्मांचा उद्देश देवांना संतुष्ट करणे हा. ही संतुष्टी सामऋचा गेय पद्धतीने म्हटल्या तरच होते, असा यज्ञकर्त्यांचा दृढ विश्वास असे.

वेदव्यासांनी वैदिक वाङ्मयाचे संहितीकरण करून ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद व अथर्ववेद असे चार वेद निर्माण केले. या घटनेतून चातुर्वर्ण्यात्मक समाज-व्यवस्था उगम पावली. याविषयी तैत्तिरीय ब्राह्मणात जो संदर्भ मिळतो तो असा— "ऋग्भ्यो जातं वैश्यं वर्णमाहुः। यजुर्वेदो क्षत्रियस्याहुर्योनिम्। सामवेदो ब्राह्मणानां प्रभूतिः।" अर्थ :— "ऋचात्मक ऋग्वेदापासून निर्माण झालेल्या वर्णास वैश्य म्हणावे. यजुर्वेद हा क्षत्रियवर्णाचा जनक. सामवेद ही ब्राह्मणांची जन्मभूमी." यावरून सामवेदाचे श्रेष्ठत्व सिद्ध होते. "वेदानां सामवेदोऽस्मि।" असे भगवान श्रीकृष्णही गीतेत म्हणतात.

साम = सा + अम, अशी 'साम' या शब्दाची फोड आहे. सा = पठनात्मक ऋचा व अम = आलापात्मक स्वर. ऋचा व स्वर मिळून साम, अर्थात साम म्हणजे वैदिक गीत. परंतु गीत म्हणजे संगीत नव्हे. संगीत हे गीत-वाद्य-नृत्य या तीन कलांच्या संगमाने होते. म्हणून वाद्य व नृत्य यांच्या साहाय्याने गाइलेले गीत हे संगीत होय.

नृत्यं वाद्यानुगं प्रोक्तं वाद्यं गीतानुवृत्ति च।
अतो गीतं प्रधानत्वादत्रादावभिधीयते ।।

"नृत्य हे वाद्यानुयायी व वाद्य गीतानुयायी आहे. यावरून नृत्यवाद्यांहून गीत श्रेष्ठ मानिले जाते."

मार्गी देशीति तद् द्वेधा तत्र मार्गः स उच्यते।
यो मार्गितो विरिञ्च्याद्यैः प्रयुक्तो भरतादिभिः ।। (रत्नाकर)

"गायनात मार्गी व देशी असे दोन प्रकार आहेत. जो मार्ग वा जी विशिष्ट पद्धती ब्रह्मादिदेवांनी आचरिली, प्रचारिली, ते मार्गी संगीत."

देशे देशे जनानां यद्रुच्या हृदयरञ्जकम्।
गानं च वादनं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते ।।

हे देशी संगीत. प्राचीन काळी वेदऋचांचे गायन ऋषिमुनी करीत व ऋषिमुनी ऋचांचे रचनाकारही होते. म्हणजे सांप्रत जशी घराणी मानिली जातात, तशी प्राचीनकालीही होती.

रचनाकार ऋषिमुनी

(१) अङ्गिरस् – अङगिरसां सामभिस्तूयमानाः ।
अंगिरसांच्या सामांनी स्तविले जाणारे, असा उल्लेख ऋग्वेदात आहे.

(२) भारद्वाज – 'बृहत्'सामाचे रचनाकार

(३) वसिष्ठ – 'रथन्तर'सामाचे रचनाकार

प्रकार–सामगानात भिन्न छंदांतील साम गाणाऱ्यांना 'छंदोग' म्हणत. छंदोगांत जो प्रमुख ऋत्विज, त्यास 'उद्गाता' म्हणत. निरनिराळे ऋषिमुनी सामगान करीत, त्यांना 'सामग', 'छंदोग' किंवा 'उद्गाता' असे संबोधिले जाई.

सामगायकांखेरीज 'लौकिक' किंवा स्वतंत्र गायक असत, त्यांना गंधर्व म्हणत. "गीतिरूपा वाचः गाः तान् धारयतीति गन्धर्वः।" अशी सायणाचार्यांनी अथर्ववेदभाष्यात 'गन्धर्व' याची व्युत्पत्ती दिली आहे. तैत्तिरीय-आरण्यकात 'स्वानभ्राट् । अङ्घारिर्बम्भारिः । हस्तः सुहस्तः । कृशानुर्विश्वावसुः ।

मूर्धन्वान्सूर्यवर्चाः । कृतिरित्येकादश गन्धर्वगणाः । ' असे आहे. यावरून स्वान, भ्राट्, अङ्घारि, बम्भारि, हस्त, सुहस्त, कृशानु, विश्वावसु, मूर्धन्वान्, सूर्यवर्चस् व कृती या नावांचे अकरा गन्धर्वगण होते. त्याचप्रमाणे पुञ्जिकस्थला, कृतस्थला, मेनका, सहजन्या, प्रम्लोचन्ती, अनुम्लोचन्ती, विश्वाची, घृताची, उर्वशी, पूर्वाचित्ति या नावांच्या अप्सरा होत्या. अप्सरा या गन्धर्वांच्या स्त्रिया होत व यांपैकी कित्येक अप्सरा संगीतकलाभिज्ञ होत्या. मेनका-उर्वशींबद्दलच्या आख्यायिका सुप्रसिद्धच आहेत.

लौकिक-गायननिपुणता हे गन्धर्व-अप्सरांचे जरी वशिष्टच होते, तरी वैदिक ऋषी नारद व तुंबुरू हे लौकिक संगीतातही निष्णात व चतुर होते, व गन्धर्व अप्सरांनाही ते सरस पडत. नारदी शिक्षा या ग्रंथात लौकिक गायनाबद्दल विवेचन आहे. लौकिक गायन हा सामवेदाचाच एक उपवेद आहे.

सामगानातील भेद

भेद दोन : १. गायत्री, २. गाथी.

देवांच्या स्तुतिपर ऋक्समूहाला ' गाथा ' म्हणत.

प्राचीन काळी ' साम'वेदाचे हजारांवर भेद होते. त्यांतील राणायनीय, सात्यमुग्र, कालेय, खल्वल, महाखल्वल, लाङ्गल, कोहल, गौतम, जैमिनेय या शाखा अस्तित्वात राहिल्या. वरील शाखांपैकीही कालांतराने बहुतेक नष्ट झाल्या; सांप्रत दक्षिणेत ' राणायनीय ' व गुजरातप्रांतात ' कौथुम ' अशा दोनच शाखा उरल्या आहेत.

स्वरोत्पत्ती

नादब्रह्म हे परब्रह्मस्वरूप आहे. म्हणजेच ते ॐकाररूप आहे. म्हणून ॐकार हे अक्षर आपण मानितो. अखिल शब्दसृष्टीच या अक्षररूपात आहे. या ॐकारातून वर्णात्मक व ध्वन्यात्मक असे शब्दाचे दोन प्रकार उत्पन्न होतात,— झाले. प्राचीनकाली ' साम'गायनात स्वरालापांची खास नियुक्ती असे. ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद व अथर्ववेद हे चारस्वरी योजनेने उच्चारिले जात. हे चार स्वर म्हणजे उदात्त, अनुदात्त, स्वरित व प्रचय हे होत. या चार स्वरांत कालांतराने भर पडून स्वरसंख्या सात झाली. याचा उल्लेख ' नारदी शिक्षा ' या ग्रंथात आहे. तो असा —

प्रथमश्च द्वितीयश्च तृतीयोऽथ चतुर्थकः ।
मन्द्रः क्रुष्टो ह्यतिस्वार एतान् कुर्वन्ति सामगाः ।।

यावरून सामगानात सप्तस्वर वापरले जात, असे अनुमान करणे प्राप्त आहे. या सप्तस्वरांचा क्रम अवरोही असे. त्यांची उत्पत्तिस्थानेही दिली आहेत.

"क्रुष्टस्य मूर्धनि स्थानं ललाटे प्रथमस्तु भ्रुवोर्मध्ये द्वितीयस्य तृतीयस्य हृदि स्थानं विधीयते।"

मूर्धा, ललाट, भ्रूमध्य, कर्ण, कंठ, उर, हृदय अशी अवरोहात्मक (वरून खाली) स्वरोत्पत्तिस्थाने दिलेली आहेत. पूर्वीच्या श्लोकानुसार 'क्रुष्ट' हा सहावा स्वर असून त्याचे स्थान मन्द्र व अतिस्वार या दोन स्वरांमध्ये आहे. दुसऱ्या श्लोकानुनार "क्रुष्ट' स्वर पहिला म्हणजे सर्वोच्च म्हणून गणिला गेला आहे. हा बदल घराण्यांमुळे घडला असावा.

वरील सप्तस्वरांचे नामाभिधान नारदी शिक्षा याच्या दुसऱ्या खंडात आहे. ते असे—

षड्जश्च ऋषभश्चैव गान्धारो मध्यमस्तथा।
पञ्चमो धैवतश्चैव निषादः सप्तमः स्वरः॥

प्रचलित पद्धतीत हीच नावे आहेत.

स्वरांचे तीन भेद : उदात्त, अनुदात्त, स्वरित. या तीन भेदांत सप्तस्वर बसतात —

उदात्ते निषादगान्धारावनुदात्त ऋषभधैवतौ।
स्वरितप्रभवा ह्येते षड्जपञ्चममध्यमाः॥

नारदी शिक्षेत असा उल्लेख आहेच, आणि वेदांगशिक्षेत —

उदात्तौ निषादगान्धारौ नीचौ ऋषभधैवतौ।
स्वरितप्रभवा ह्येते षड्जमध्यमपञ्चमाः॥

दोन्ही श्लोकांतील अनुदात्त व नीच यांचा अर्थ एकच.

'साम' व लौकिक स्वर यांची तुलना

नारदी शिक्षेत म्हटले आहे —

यः सामगानां प्रथमः स वेणोर्मध्यमः स्वरः।
यो द्वितीयः स गान्धारस्तृतीयस्त्वृषभः स्मृतः॥
चतुर्थः षड्ज इत्याहुः पञ्चमो धैवतो भवेत्।
षष्ठो निषादो विज्ञेयः सप्तमः पञ्चमः स्मृतः॥

याचा अर्थ असा की, वेणू (बांसरी) या वाद्याची योजना सामगानप्रसंगी लागत असे.

प्रथम स्वर	=	वेणूतील मध्यम – मध्यछिद्र
द्वितीय स्वर	=	,, गान्धार

तृतीय स्वर	=	,,	ऋषभ
चतुर्थ स्वर	=	,,	षड्ज
पंचम स्वर	=	,,	धैवत
षष्ठ स्वर	=	,,	निषाद
सप्तम स्वर	=	,,	पंचम

पं. शार्ङ्गदेवांच्या सं.रत्नाकरावर पं. कल्लिनाथांची समग्र टीका आहे. ते म्हणतात,

"सामानि हि उत्कृष्ट (कृष्ट) प्रथमद्वितीयतृतीयचतुर्थमण्डादि (मन्द्राति) स्वार्था-(स्वार्य) ख्याः सप्त स्वराः । इह तु त एव यथायोगं षड्जादिव्यपदेशभाज इति।" अर्थ – सामामध्ये उत्कृष्टप्रथमादी जे सात स्वर आहेत, तेच या संगीतशास्त्रात षड्जऋषभादी संज्ञा पावले आहेत.

आश्वलायन-श्रौतसूत्रांत – "त्रीणि वाचः स्थानानि मन्द्रमध्यमोत्तमसंज्ञकानि। तेषु च सप्तयमा भवन्ति। यमो नाम अवस्था। तत्र सप्तमयमेन वषट्कारः प्रयोक्तव्यः। तत एकावरोहेण याज्या।" अर्थ – शब्दोच्चारांची तीन स्थाने असून **मन्द्र** हृदयस्थान, **मध्य** कण्ठस्थान, **उत्तम** मस्तक-तालुस्थान (= तार). या प्रत्येक स्थानी सातसात यम (अवस्था) असतात. (अवस्था = स्वर). सप्त यमांपैकी शेवटच्या सातव्या यमाने 'वौ३षट्' हा वषट्कार म्हणावा, व त्यापेक्षा एका खालच्या स्वराने (यमाने), अवरोही क्रमाने, खालच्या आवाजाने याज्या म्हणावी. आश्वलायनसूत्रांत वर्णन केलेले हे सप्त यम हेच सामगानातील किंवा लौकिक गायनातील स्वर आहेत काय, याचा विचार होणे अवश्य आहे. 'प्रातिशाख्य' ग्रंथात 'सप्तस्वरा यमास्ते' असा उल्लेख आहे. वरील टीकेत– "ये सप्तस्वराः षड्जऋषभगान्धारादयो गान्धर्ववेदे समाम्नाताः, तथा सामसु क्रुष्टप्रथमद्वितीय-तृतीयचतुर्थमन्द्रातिस्वार्या इति ते यमा नाम वेदितव्याः।" यावरून गान्धर्ववेदात, अर्थात लौकिक गायनात, उपयोगात आणले जाणारे षड्ज-ऋषभादी सप्तस्वर व सामगानात उपयोगात येणारे क्रुष्ट-प्रथमादी सात स्वर हे 'यम' या नावाने ओळखिले जात असावे, असा अर्थ निघतो. सामगान किंवा लौकिक गान्धर्वगान यातील सप्तस्वर एकच असावे, याचा पुरावा ऋग्वेदाच्या ऐतरेय-ब्राह्मणातल्या एका पंक्तीवर जे सायणभाष्य आहे, त्यातील सायणांच्या मतावरून मिळतो.

"लोके गानरूपा या वागस्ति सा सप्तधाऽवदत्। षड्जर्षभादिस्वरोपेता प्रवृत्ता तावदेव वैदिकवागप्यवदत् साम्नि क्रुष्टप्रथमद्वितीयादीनां सप्तस्वराणामधीय-मानत्वात्॥" अर्थ – लोकांमध्ये प्रचलित असलेली गानरूप वाणी जशी प्रवृत्त झाली आहे, त्याचप्रमाणे वैदिक सामगानरूप वाणीही क्रुष्टप्रथमादी सात स्वरांच्या

योगाने उच्चारिली जाते, कारण सामगान करिताना सामगायकांच्या मुखातून क्रुष्ट-प्रथमादी सात स्वरच गाइले जातात.

अथर्ववेदसंहितेत "ऋक्सामयजुरुच्छिष्ट उद्गीथः प्रस्तुतं स्तुतम् । हिंकार-उच्छिष्टे स्वरः साम्नोम्रेडितश्च तन्मयि ।" अशी ऋचा आहे. तीवर सायणभाष्यात "कृत्स्नसामाश्रितः क्रुष्टप्रथमद्वितीयतृतीयचतुर्थमन्द्राऽतिमन्द्रात्मकः सप्तविधः स्वरः" असे म्हटले आहे. शेवटच्या स्वराला (मन्द्रानंतरच्या) अतिमन्द्र म्हटले आहे. यावरून अतिस्वार्य, अतिस्वार्थ या स्वरांनाच अतिमन्द्र म्हणावयाचे, असे दिसते. प्रचलित पद्धतीत हाच अणुमन्द्र मानिला जातो. वरील इत्थंभूत विवेचना-वरून हेच उमजून येते की, सामगानातील स्वर अवरोही क्रमाने वापरले जात.

सामगानपद्धती

सामात हिंकार, प्रस्ताव, उद्गीथ, प्रतिहार व निधन असे पाच भाग असून यांपैकी उद्गीथ व निधन यांचे अनुक्रमे उपद्रव व अन्तर्निधन असे आणखी निराळे विभाग काही सामांत आहेत. सामात 'हुम्' हा उच्चार हिंकारसंज्ञक होय. ॐ हा हिंकार-सदरात मोडतो. पुढील कालात ध्रुपदगायनपद्धतीत हिंकार = नोमतोम्, प्रस्ताव = स्थायी, उद्गीथ = अन्तरा, प्रतिहार = संचारी, निधन = आभोगी असे पाच प्रकार आले. या पाच प्रकारांत अणखी दोन म्हणजे ॐ व उपद्रव मिळून पंचपदी–सप्तपदी बनली.

सामगान तीन व्यक्तींत होऊ शकते. यांपैकी प्रमुख 'उद्गाता' व त्याचे दोन सहायक 'प्रस्तोता' व 'प्रतिहर्ता' असे होत. सामगानाच्या सुरुवातीच्या ऋचेस किंवा चरणास प्रारंभ किंवा प्रस्ताव म्हणतात. हा प्रस्ताव प्रस्तोत्याने गावयाचा. ऋचेतील उद्गीथ हा प्रकार मुख्य होय. तो प्रमुखाने, उद्गात्याने म्हणावयाचा. तत्पूर्वी त्याने ॐचा उच्चार केलाच पाहिजे.

सामात अक्षरसंख्येस महत्त्व असते. ऋचा मर्यादित अक्षरसंख्येने रचिल्या जातात. तीत ॐकारादिकांची भर म्हणजे वास्तविक अक्षरसंख्येची अमर्यादा होय. परंतु लाट्यायनसूत्रांत याचे पुढील स्पष्टीकरण आहे—

"प्रथमाक्षरलोपं तु धानञ्जय्यः" टीका – प्रथमाक्षरस्य लोपोस्तु, एवम् अतिरेको न भविष्यतीति । – म्हणून सूत्रांतील भागापैकी आद्याक्षराचा लोप करून त्याऐवजी ॐकार उच्चारावा, असे धानंजय्यऋषींचे मत आहे. शांडिल्यऋषी म्हणतात, ॐकाराचा उच्चार हा सामातील रस होय; यामुळे उद्गीथप्रारंभी याचा उच्चार केल्याने अक्षरसंख्येचा अतिरेक होत नाही. सामाचा चौथा विभाग

प्रतिहार. हा प्रतिहर्त्याने म्हणावयाचा. निधन हा पाचवा विभाग तिघांनी मिळून गावयाचा. उपद्रव विभाग उद्गात्याने, व अन्तर्निधन तिघांनी मिळून म्हणावयाचे. निधन या शब्दाचा अर्थ असा – कोणताही नाद उत्पन्न होऊन स्पष्ट होतो; नंतर तो हळूहळू अन्तराळात विलीन होऊन नाहीसा होतो म्हणजे असा नाद निधन पावतो, समाप्त होतो.

लाटचायनसूत्रांत सामगायकाच्या बैठकीचे असे वर्णन दिले आहे – "सव्याऽवरानुपस्थान् कृत्वा द्यावापृथिव्योः सन्धिमीक्षमाणः समानि मुखानि धारयन्तः एवं सर्वस्तोत्रेष्वासीरन्।" अर्थ – सामगायक उद्गात्यांनी आसनमांडी घालून बसावे. डावी मांडी खाली व उजवी मांडी वर ठेवावी. पृथ्वी व आकाश यांच्या संधीवर म्हणजे क्षितिजावर दृष्टी ठेवावी. तिघाही सामगायकांनी आपापली मस्तके सम-प्रमाण उंचीवर ठेवावी.

स्वर व स्थाननिदर्शक हातांची बोटे

दारवी वीणा व गात्रवीणा यांसंबंधी मागे उल्लेख आला आहेच. सामगानप्रसंगी उजव्या हाताच्या स्वरांचा अवरोही क्रम व स्वर अनुक्रमे कोणकोणत्या बोटांवर मानावयाचे व अंगठा त्या-त्या बोटावर फिरवून स्वरस्थाने कशी दर्शवावयाची, याबद्दल नारदी शिक्षेत श्लोकही आहेत.

उद्गाते गात असता कण्ठगत स्वरांनी साथ केली जाई. ते साथीदार उपगाते होत. सामवेदाच्या लाटचायनसूत्रांत "अपरेणोद्गातॄन् त्र्यवरार्ध्या उपगातारस्त एतेनाऽक्षरेण उपगायेयुः। हो इति मन्द्रस्वरेण सन्ततम्।"

अर्थ – तीन उद्गात्यांपाठीमागे कमीत कमी तीन उपगात्यांनी बसावे, व मन्द्रस्वरात 'हो' या अक्षराचा अखंडित उच्चार करीत सामगायकांची साथ करावी.

"तस्मात् मन्द्रात् त्र्यन्तरेण उत्कृष्टेन उद्गातारः स्तुयुः। स्वरे स्वरे सप्त यवान्तराणि। इत्यन्तरपरिमाणम्। तस्मात् त्र्यन्तरेण स्तुयुः।"

अर्थ – एकेका स्वरामध्ये सात 'यव' (येथे 'यव' याचा अर्थ सूक्ष्म नाद किंवा स्वर) अन्तर असते. उपगाते ज्या मन्द्रस्वराने साथ देतात, त्यापासून तीन 'यव' उच्चारांनी उद्गात्यांनी सामगान करावे.

ऋतू व काल यांचा संबंध

अनुष्ठानभेदाने सोमयागातील मुख्य दिवसाचे तीन विभाग होतात. ते प्रातः-सवन, माध्यंदिनसवन, व तृतीयसवन; सकाळी, दुपारी व सायंकाळी केल्या जाणाऱ्या कर्मानुष्ठानाचे ते वाचक आहेत.

हिंकार, प्रस्ताव, उद्गीथ, प्रतिहार, निधन या पाच भागांशी, म्हणजे सामगानाचा सृष्टीशी व पंचमहाभूतांशी संबंध आहे, अशा कल्पनेने त्यांच्या एकतेचे रूपक दिलेले आहे. अशी रूपके अनेक प्रकारची आहेत. ती पंचके अशी – (१) पृथ्वी, अग्नी, अन्तरिक्ष, आदित्य, दिव्. (२) याच्या उलट क्रमाने. (३) वायू, मेघ, विद्युत्, गर्जना, बाष्प. (४) मेघ, वर्षाव, पूर्ववाहिनी नद्या, पश्चिमवाहिनी नद्या व समुद्र. (५) वसन्त, ग्रीष्म, वर्षा, शरद् व हेमन्त. चौथ्या पंचकात शेळ्या, मेंढ्या, गायी, घोडे व मनुष्य. पाचव्यात प्राण, वाणी, नेत्र, कान व मन ही येतात.

सप्तपदीचा दिनमानाशी संबंध

उषःकाल, उदयकाल, संगवकाल, मध्यान्ह, अपराण्ह, संध्यापूर्वकाल, संध्याकाल.

उषःकाल = हिंकार; उदयकाल = प्रस्ताव; हे प्रकरण उद्बोधक होय. हिंदी गायनात रागांचे वर्गीकरण ऋतूंशी व दिवसाच्या प्रहरकालाशी संबद्ध आहे. मेघरागाने पाऊस पडतो, याचे बीज सामगानातच आहे. गायनाचा संबंध रसाशी, ऋतूशी, दिनमानाशी आहे, हे वैदिककालीच ऋषींच्या अनुभवसिद्धतेने नमूद झालेले आहे. यावरून रागाचा रसाशी व कालाशी संबंध नसतो, हे म्हणणे बरोबर नाही.

सामगानातील ' स्तोम '

'स्तोम' याचा अर्थ देवतांच्या स्तुतीला कारणीभूत होणारा मंत्रसमूह. गायनास आधारभूत होणाऱ्या ऋचांचे विशिष्ट पद्धतीने अनेकवार गायन केल्याने निष्पन्न होणारा जो विशिष्ट संख्यात्मक ऋक्समूह, त्याला ' स्तोम ' म्हणावयाचे. त्रिवृत्, पंचदश, सप्तदश, एकविंश अशा नावांचे जे ' स्तोम ' सामगायनात आहेत, त्यांची कल्पना पुढील उदाहरणांनी येईल –

(१) अग्न आयाहि वीतये ।
(२) तं त्वा समिद्‍भिरङ्गिरः ।
(३) सनः पृथुःश्रवाय्यम् ।

वरील तीन ऋचांद्वारे सामगान करावयाचे आहे. कोणतेही साम तीन पर्यायांनी गावयाचे असते. वरील तीन ऋचांचे एकेकदा गायन केले की, तीन ऋचांचा एक पर्याय पूर्ण होतो. अशा प्रकारे तीनतीन ऋचांचा दुसरा व तिसरा पर्याय पूर्ण झाला, म्हणजे तीन पर्यायांत पूर्ण होणाऱ्या नऊ ऋचांच्या समूहास 'त्रिवृत्' ही संज्ञा द्यावयाची.

पंचदश ' स्तोम '

यात वरील तीन ऋचांपैकी पहिल्या ऋचेचा उच्चार तीनदा करावयाचा. पुढील दोन ऋचांचे गान एकेकदा करावयाचे. दुसऱ्या पर्यायात पहिली ऋचा एक वेळ, दुसरी तीन वेळा व तिसरी एक वेळ. तिसऱ्या पर्यायात पहिली व दुसरी ऋचा एकेक वेळा व तिसरी तीन वेळा. अशा प्रकारे प्रत्येक पर्यायात पाचपाच मिळून तीन पर्यायांत पंधरा ऋचांचा समूह होतो; ते पंचदश होय. ज्या-ज्या स्वरांनी ' साम ' गावयाचे ते-ते स्वर गळयाला सुलभ रितीने चिकटावेत, अभ्यासिले जावेत, व स्वरांची निपज निर्दोष व्हावी, हा हेतू या पद्धतीत आहे.

' स्तोभ '

सामगानातील आणखी एक भाग ' स्तोभ ' होय. सामगानात अधिकत्व आणण्याचा प्रसंग आला, तर ऋचेतील अक्षराहून भिन्न असा ' वर्ण ', म्हणजे ऋचेमध्ये अक्षर मिश्र करून गावयाचे, याला ' स्तोभ ' म्हणतात.

ऋचो यदधिकं किंचिद् द्विरुक्तं वापि दृश्यते ।
वर्णस्तोभः पदस्तोभो वाक्यस्तोभो हि कथ्यते ॥

(१) वर्णस्तोभ — इकारादी, (२) पदस्तोभ — हाऊ-हाऊ इ., (३) वाक्य-स्तोभ—नवविध. ई, आ इत्यादी वर्णाक्षरांची मूळ ऋचेत भर घालणे हा वर्णस्तोभ. हा३इ, हा३ऊ इत्यादी बाहेरची पदे मूळ ऋचेत भरती केली जातात, त्यांना पदस्तोभ म्हणतात.

वाक्यस्तोभाचे प्रकार

नऊ प्रकार : (१) अशस्ति, (२) स्तुति, (३) संख्यान, (४) प्रलय, (५) परिवेदन, (६) प्रैष, (७) अन्वेषण, (८) सृष्टि, (९) आख्यान.

सामगानाच्या वेळी मूळच्या ऋग्रूप मंत्राच्या स्वरूपात

(१) विकार, (२) विश्लेष, (३) विकर्षण, (४) विराम, (५) अभ्यास, (६) लोप, (७) आगम, (८) स्तोभ अशा आठ कारणांनी फेरबदल होऊ शकतो. या आठ कारणांच्या योगाने परिवर्तित होणारा, म्हणजे मूळ स्वरूप बदलला जाणारा जो मंत्रसमुदाय, त्याचे नाव गान.

गायनाचे चार प्रकार

(१) वेय, (२) ऊह, (३) ऊह्य, (४) आरण्यक.

यापूर्वी जे आठ प्रकार दिले आहेत, त्यांसंबंधी—

(१) **विकार** ऋचेमध्ये विद्यमान असलेल्या अक्षरांच्या जागी निराळचा अक्षरांचा उच्चार करणे, याला विकार म्हणतात.

(२) **विश्लेष** संधीचा विच्छेद म्हणजे भंग करणे, तो विश्लेष.

(३) **विकर्षण** ऱ्हस्व अक्षराच्या जागी दीर्घ अक्षराचा उच्चार करणे 'ते विकर्षण.

(४) **विराम** गीताच्या मध्यंतरी ठराविक जागी थांबणे तो विराम.

(५) **अभ्यास** एका शब्दाचा किंवा चरणाचा त्रिवार केला जाणारा उच्चार, तो अभ्यास.

(६) **लोप** ऋचेत असलेल्या एखाद्या अक्षराचा मुळीच उच्चार न करणे तो लोप.

(७) **आगम** ऋचेत असलेल्या अक्षरांपेक्षा अधिक अक्षरांचा उच्चार करणे हा आगम.

(८) **स्तोभ** याचा अर्थ मागे दिला आहे.

सामगानात आणू नयेत असे दोष

(१) सामगान अग्रस्त असावे. कोणतेही अक्षर वगळू नये.

(२) सामगान अव्यस्त असावे. गानात कोणताही विस्कळित प्रकार नसावा.

(३) सामगान अविलंबित असावे: शब्दोच्चार जलद किंवा सावकाश न करिता मध्यलयीत असावे.

(४) सामगान अनम्बूकृत असावे, म्हणजे गायनप्रसंगी गायकाने शब्दोच्चार करिताना थुंकीचे तुषार उडवू नयेत.

(५) उरोभागी प्रतिष्ठित स्वराने म्हणजे दमदार स्वराने गावे.

(६) गाताना उच्चारिल्या जाणाऱ्या शब्दांवर दातांचा आघात न होईल अशा तऱ्हेने गावे.

वरील नियम व मते धानंजय्यऋषींची आहेत. ऋचांचे छंद निरनिराळे, त्याप्रमाणे सामगानाच्या चालीही निरनिराळचा आहेत. काही सामांची नावे त्यांच्या आधारभूत ऋक्छंदांस अनुसरून असतात, तर काहींची नावे त्यांचे रचनाकार जे ऋषी, त्यांच्या नावांची द्योतक आहेत. गायत्री, बृहती, वैराज, शाक्वर, पौष्कल, रौरव, औशन, कालेय, वामदेव्य या नावांचे छंद – ऋचांची नावे होती. ती त्या-त्या ऋषींची नावे होत व ते-ते ऋषी त्यांचे रचनाकार होत.

सामगानकाली राग होते काय?

'राग' हा शब्द या काली नव्हता. सामगीते निरनिराळ्या अंकांनी आकड्यांनी, म्हणजे त्या-त्या स्वरारंभकाने सुरू होत. औडुव-षाडव स्वरांनी ती युक्त असत. निरनिराळे स्वरारंभ म्हणजे प्राचीन मूर्च्छना-प्रकार होत.

सप्त स्वरास्त्रयो ग्रामा मूर्च्छनास्त्वेकविंशतिः।

गान्धर्वगानात सात स्वर, तीन ग्राम, एकवीस मूर्च्छना आहेत, असा नारदी शिक्षा या ग्रंथात उल्लेख आहे. सप्तस्वरांची श्रेष्ठता आणि महत्त्वही किती उच्च आहे हे सामवेदाच्या सामविधान-नामक ब्राह्मणग्रंथातील काही पंक्तींवरून कळून येते.

तद्योऽसौ क्रुष्टतमसाम्नः स्वरः (= पञ्चमः) तं देवा उपजीवन्ति। (१) योऽवरेषां प्रथमः (= मध्यमः) तं मनुष्याः। (२) यो द्वितीयः (= गान्धारः) तं गन्धर्वाप्सरसः। (३) यस्तृतीयः (= ऋषभः) तं पशवः (वृषभादयः)। (४) यश्चतुर्थः (= षड्जः) तं पितरो ये चाण्डेषु शेरते। (५) यः पञ्चमः (= निषादः) तमसुररक्षांसि। (६) योऽन्त्यः (= धैवतः) तमोषधयो वनस्पतयो यच्चान्यच्च जगत्।

अर्थ – क्रुष्टतम (अतिक्रुष्ट किंवा क्रुष्ट) अशी संज्ञा असलेला असा जो सर्वोच्च पंचम (प) स्वर आहे, त्यावर देव संतुष्ट असतात. इतर स्वरांपैकी पहिला (वेणुवाद्यांतील मध्यच्छिद्र) जो मध्यम, त्याच्या श्रवणाने मानव तृप्त असतात. याच क्रमाने दुसऱ्या स्वरावर (गान्धार) गन्धर्व-अप्सरा संतुष्ट असून, तिसऱ्या(ऋषभा)वर वृषभ इत्यादी पशू संतुष्ट असतात. चौथ्या (षड्ज) स्वरावर पितर व अंडज प्राणी, पाचव्या (निषाद) स्वरावर असुरराक्षस व शेवटच्या (धैवता)वर ओषधि-वनस्पती इ. सर्व जग संतुष्ट असते.

सप्तस्वरांचे श्रेष्ठत्व: उपजीवनसंबंध व तत्त्वज्ञान

ओ३म् हा ध्वनी किंवा नाद 'प्रणव' या संज्ञेने उल्लेखिला जातो, व तो परब्रह्माचा वाचक आहे. या प्रणवसंज्ञक ओम्कारालाच नादब्रह्म म्हटले जाते. नाद व शब्द हे दोन शब्द समानार्थक होत. परब्रह्मवाचक व एकमेव अशा ओ३म् या स्वरापासूनच भेदरूपाने सप्तस्वरांची उत्पत्ती झाली. 'ओमिति ब्रह्म। ओमितीदँ सर्वम्।' अशी दोन वाक्ये तैत्तिरीय-आरण्यकातील शीक्षोपनिषद्-नामक सातव्या प्रपाठकाच्या सातव्या अनुवाकाच्या प्रारंभीच आली असून निर्गुणनिराकार व अव्यक्त असे जे ब्रह्म, तेच ओम् हे प्रणवाक्षर असल्याचे पहिल्या वाक्याने दर्शित करून अव्यक्त व निराकार असे ते ओम्काररूप ब्रह्मच अखिल जगाच्या रूपाने व्यक्त व साकार झाले आहे, असे दुसऱ्या वाक्याने दर्शविले आहे. उपर्युक्त उपनिषदातील सहाव्या अनुवाकामध्ये 'आकाशं शरीरम् ब्रह्म।' हे वाक्य आलेले आहे. शरीररहित ब्रह्मानेच आकाशरूपी शरीर धारण केले, असे याचे तात्पर्य आहे. शब्द अर्थात ध्वनी किंवा स्वर हा आकाशाचा गुण आहे. स्वरोत्पत्ती आकाशाच्या

ठिकाणी होते. शब्दगुणात्मक आकाशापासून स्पर्शगुणात्मक वायू, वायूपासून रूपगुणात्मक अग्नी, अग्नीपासून रसगुणात्मक उदक, उदकापासून गन्धगुणात्मक पृथ्वी व पृथ्वीपासून औषधी, वनस्पती, मनुष्यादी भूतमात्र, — अशा प्रकारे अवरोहात्मक सृष्टिक्रम ब्रह्मवल्ली या उपनिषदात वर्णिला आहे.

सामगानकालीन वाद्ये

वाद्यांचे चार प्रकार —

(१) **तत** तारा किंवा तात लाविलेली तंतुवाद्ये.

(२) **अवनद्ध** (किंवा नद्ध) ज्या वाद्याची मुखे चर्माने मढविलेली व चामडे दोरीने किंवा चामड्याच्या वादीने ताणलेले आहे अशी.

(३) **सुषिर** हवेने फुंकून वाजविली जाणारी.

(४) **घन** लाकूड किंवा धातू यांची बनविलेली.

या चार प्रकारांत स्वरवाद्ये व तालवाद्ये असे दोन भेद. गायन, वीणावादन व नृत्य यांना तालाची जोड आवश्यक. वीणेचे प्रकार दोन : दैवी व मानुषी. मानवी शरीर ही दैवी वीणा, देवाने उत्पन्न केलेली. मानुषी वीणा ही मानवाने कल्पकतेने बनविलेली.

वेदवाङ्मयाच्या निर्मितीचा काल तो वेदकाल, व सूत्रवाङ्मय ज्यात निर्माण झाले, तो सौत्रकाल होय. वैदिक वाङ्मयात आघाटी (काण्डवीणा), घाटलिका, (घाटिला), पिच्छोला (पिच्छोरा), कर्करी (कर्करिका), स्तम्बलवीणा, तालुकवीणा, अलाबुवीणा, कपिशीर्ष्णी, वक्रा वीणा व शीलवीणा निर्दिष्ट आहेत. यांपैकी काही वीणा तंतुमय (तत) असून घोड्याच्या केशांनी युक्त व धनुष्याकृती अशा गजाने वाजविल्या जाणाऱ्या व काही मुखाने फुंकून वाजणाऱ्या अर्थात सुषिर होत.

वाण – 'क्षाण: शततन्तुर्भवति।' म्हणजे वाणवाद्य शंभर तारांचे असे.

सप्ततंत्री – विपञ्ची वीणा सात तारांची.

उत्तरकालीन वाङ्मयात शंकरांच्या वीणेचे नाव **नालम्बी** व सरस्वतीच्या वीणेचे नाव **कच्छपी**. गन्धर्वगणांची वीणा **प्रभावती** आणि विश्वावसु-गन्धर्वाची वीणा **बृहती.**

दुंदुभी — गगनभेदी ध्वनी निर्माण करणारे चर्मवाद्य.

तूणव — कळकाच्या नळीला सप्तस्वरोद्घाटक लहान छिद्रे पाडून बनविलेले सुषिर-वाद्य.

शंख — मुखाने फुंकून वाजविले जाणारे.

तलव — काहल — मृदंग,— चर्मवाद्य; तालवाद्य.

ऋचाशब्दांची स्वरलिपी व गात्रवीणा

सामऋचांतील अक्षरांवर १–२–३–४–५–६ असे अंक असतात. ते क्रमाने अंगठ्यापासून म-ग-रे-सा-नी-ध अशा अवरोही क्रमाने मानावयाचे. अक्षरांवरील अंक ते-ते अक्षर कोणत्या स्वरापासून म्हणावयाचे, ते दाखवितो. म्हणजे तो-तो अंक त्या-त्या स्वराचा निदर्शक होय. ऋचाक्षरांपुढचे अंक मागील अक्षराच्या डोक्यावरील स्वर घेऊन तोच आकार-इकार अक्षरावरील स्वरात आलापाने घ्यावयाचा, असे दर्शवितात. ऋचेच्या डोक्यावर २ र असे लिहिले जाते, तेथे त्या अक्षराचा स्वर, अर्थात दीर्घ, २ मात्रा लांबवावा. उभ्या दुरेघेमधील सामभाग एका दमात म्हणावयाचा. अक्षरापुढील अवग्रह अक्षराचे दीर्घत्व दर्शवितो. सामात सर्वांत उंच स्वर अंगठ्यावरचा होय. या योजनेत नंतर फरक झालेला आढळून येतो. कारण क्रुष्ट व अतिक्रुष्ट हे दोन स्वर अंगठ्यावरच स्थापन केले जातात. अंगठ्याचा माथा तो अतिक्रुष्ट व अंगठ्याचे पेरे तो क्रुष्ट, असा बदल नंतर झाला आहे. या स्वरापेक्षा उंच स्वर सामगानात येत नाही. अंगठ्याच्या माथ्यावरील स्वर अतिक्रुष्ट = प व अंगठ्याच्या पेऱ्यावरील स्वर क्रुष्ट = म मानावयाचा, असा फरक कालांतराने झालेला असावा.

सामगान व स्वरयोजना

प्राचीन व प्रचलित गायनात, शास्त्रात सप्त शुद्ध स्वरांचा उपयोग जसा केला जातो, तद्वत प्राचीन सामगानातही तो होत असे. गायकी पद्धतीत सप्तस्वर सा रे ग म प ध नी या आरोही क्रमाने घेतले जातात. सामगानात हेच स्वर वेगळ्या तऱ्हेने, थोड्या फरकाने अवरोही योजिले जातात. ते असे: क्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मन्द्र व अतिस्वार्य. सामगानात हे स्वर अक्षराच्या माथ्यावर १–२–३–४–५–६–७ या अंकांनी दर्शविले जातात. वैदिक संगीतात ते उतरत्या क्रमाने वापरले जातात. या अवरोही कृतीला 'निधनकृती' म्हणतात. सामात १ ते ५, किंवा ६, प्रसंगी ७ असे स्वर घेतले जातात. क्र. १-चा स्वर हा बाकीच्या स्वरांहून उच्च. ज्या सामात ७ हा अंक येतो, तो स्वर क्र. १-हून उच्च मानावा लागतो. हे असे का?– याचे उत्तर 'प्राचीन परंपरा पाळणे' हे होय.

पं. गं. भि. आचरेकर यांनी मांडिलेली पद्धती

हिंदी स्वर	म	ग	रे	सा	नी	ध	प
सामस्वरांक	१	२	३	४	५	६	७

या पद्धतीत सामस्वराचा अंकातील क्रम जरी चढता आहे, तरी स्वर अवरोही आहेत. ते याच क्रमाने वापरावयाचे असतात. प्राचीन ग्रीक पद्धतीही अशीच होती. ती F E D C B A G.

प्राचीन साम, प्राचीन ग्रीक व प्रचलित पद्धती एकत्र मांडून पाहता–

प्राचीन साम —	१	२	३	४	५	६	७
प्राचीन ग्रीक —	F	E	D	C	B	A	G
प्रचलित हिंदी —	म	ग	रे	सा	नी	ध	प

असे अवरोही क्रम येतात. याचे आरोही रूपांतर

सा	रे	ग	म	प	ध	नी	हिंदी
C	D	E	F	G	A	B	पाश्चात्य

प्राचीन भारतीय व ग्रीक संप्रदायांची स्वरश्रेणीपद्धत कालांतराने लोप पावली, तरी प्राचीन भारतीय पद्धत अद्यापही सामगानप्रसंगी आचरिली जाते. प्राचीन महर्षींची पद्धत ग्राह्य मानून प्रचलित पद्धतीत आरोह अवरोही करिता –

सा नी ध प म ग रे

C B A G F E D

असा आहे.

आपल्याकडे स्वरांचे सप्तक मानिले जाते. पाश्चात्य पद्धतीत आरंभक स्वराच्या दुपटीचा स्वर सप्तकाच्या शेवटी घेऊन अष्टक (ऑक्टेव्ह) म्हणण्याची रीत आहे. यातील हेतू अष्टकातील पूर्वांगात व उत्तरांगात प्रत्येकी चारचार स्वर मिळतात हा. ते

सां नी ध प / म ग रे सा

या प्रत्येक विभागास पाश्चात्य टेट्राकॉर्ड म्हणतात. प्राचीन भारतीय श्रुतिस्वरशास्त्रानुसार यांचे स्वरोच्चारणाच्या दृष्टीने मूल्य एकच. येथे सं.रत्नाकरातील श्लोक देणे योग्य होईल —

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपञ्चमाः ।
द्वे द्वे निषादगान्धारौ त्रिस्त्री ऋषभधैवतौ ॥

खाली दिलेल्या दोन कोष्ठकांतील स्वरव्यवस्था जिज्ञासूंनी पहावी.

कोष्ठक क्र. १

सामस्वर	१	२	३	४	५	६	७		(१)
प्राचीन भारतीय	म	ग	रे	सा	नी	ध	प		(२)
प्राचीन पाश्चात्य	F	E	D	C	B	A	G	(F×)	(३)
प्रचलित हिंदी	सां	नी	ध	प	म	ग	रे	(सा×)	(४)
प्रचलित पाश्चात्य	C	B	A	G	F	E	D	(C×)	(५)

निरनिराळ्या संगीतपद्धतींतील स्वर क्रमाने दुसऱ्या पद्धतींतील स्वरांशी एकरूप व्हावे, यासाठी वरील क्र. १-च्या कोष्ठकात सप्तकाच्या शेवटी कंसात × अशी खूण केली आहे. तीमुळे F, सा व C या स्वरांची सप्तकात भर पडली आहे, असे मानावयाचे. हे स्वर डावीकडून उजवीकडे मोजले, तर ते क्रमवार एकाहून एक आरोही आहेत. अशा रितीने हे कोष्ठक लक्षात घ्यावयाचे आहे. या पद्धतीने स्वर कायम करून दुसऱ्या रितीने कोष्ठक क्र. २ मांडून पाहता पहिल्या कोष्ठकात स्वर आडवे मांडिले आहेत. ते कोष्ठक क्र. २-मध्ये उभे मांडता

कोष्ठक क्र. २

सामस्वर	प्राचीन भारतीय स्वर	प्राचीन पाश्चात्य स्वर	प्रचलित भारतीय स्वर	प्रचलित पाश्चात्य स्वर
१	म	F	सां	ć
२	ग	E	नी	B
३	रे	D	प	A
४	सा	C	ध	G
५	नी	B	म	F
६	ध	A	ग	E
७	प	G	रे	D
		(F ×)	(स ×)	(C×)

सामगानपद्धतीतील स्वर अवरोही क्रमाने म्हटले जाण्याची सर्व सामगायकांची जी परंपरा आहे, ती यथार्थतेने लक्षात येण्यास वरील दोन कोष्ठके पुरी आहेत.

सामगान करिताना उजव्या हाताची बोटे चाळवून गीतातील स्वर दर्शविण्याची आणखी एक पद्धत आहे. 'राणायनीय' व 'कौथुम' या दोन्ही शाखा-पद्धतींत ही परंपरा अद्यापि चालू आहे. उजव्या हाताच्या पाच बोटांच्या मदतीने कोणता स्वर कंठातून काढावयाचा, हे हीवरून दर्शित होते. ते असे —

(१) पहिले बोट = अंगठा हा प्रथमस्वर-उच्चारदर्शक = क्रुष्ट = म

(२) दुसरे बोट = अंगठ्याजवळचे बोट, तर्जनी. द्वितीय स्वर = पहिल्या स्वराहून नीच = ग.

(३) तिसरे बोट = मधले. याने तिसरा स्वर = दुसऱ्या स्वराहून नीच = तृतीय = रे.

(४) चौथे बोट = अनामिका. चौथा स्वर, तिसऱ्यापेक्षा नीच = चतुर्थ = सा.

(५) पाचवे बोट = कनिष्ठिका. पाचवा स्वर = चौथ्यापेक्षा नीच = मन्द्र नी.
असे पाच स्वर = अंगुष्ठ, तर्जनी, मध्यमा, अनामिका, कनिष्ठिका (करांगुली).

(६) सहावा स्वर = अतिस्वार्य = ध = कनिष्ठिकेखालील तळव्याचा उंचवटा.

(७) सातवा स्वर = अतिक्रुष्ट = प = अंगुष्ठाच्या अग्रावर.

या स्वरदर्शनक्रियेत अंगुष्ठाची हालचाल सतत होत असते. अंगठा हाच स्वरदर्शक होय. हालचालीमुळे अंगठ्याचा स्पर्श इतर बोटांना होतो. कंठातून स्वरोच्चार होताना कोणता स्वर उच्चारावयाचा, हे अंगठ्याने समजून येते. ही प्रथा प्राचीन कालापासून आजपर्यंत चालू आहे. नारदी शिक्षेतील पुढील श्लोकांवरून या क्रियेची महती कळून चुकते —

दारवी गात्रवीणा च द्वे वीणे गानजातिषु ।
सामगी गात्रवीणा तु तस्याः संशृणु लक्षणम् ।।१।।
गात्रवीणा तु सा प्रोक्ता यस्यां गायन्ति सामगाः ।
स्वरव्यञ्जनसंयुक्ता अङ्गुल्याङ्गुष्ठरञ्जिता ।।२।।
हस्तौ सुसंयुतौ धार्यौ जानुभ्यामुपरि स्थितौ ।
गुरोरनुकृतिं कुर्याद्यथा ज्ञानमतिर्भवेत् ।।३।।
प्रणवं प्राक् (वाक्) प्रयुञ्जीत व्याहृतीस्तदनन्तरम् ।
सावित्रीं चानुवचनं ततो वृत्तान्तमारभेत् ।।४।।
प्रसार्य चाङगुलीः सर्वा रोपयेत् स्वरमण्डलम् ।
न चाङगुलिभिरङ्गुष्ठमङ्गुष्ठेनाङ्गुलीः स्पृशेत् ।।५।।
विरला नाङगुलीः कुर्यान्मूले चैनां न संस्पृशेत् ।
अङ्गुष्ठाग्रेण ता नित्यं मध्यमे पर्वणि स्पृशेत् ।।६।।
नासिका यासु पूर्वेण हस्तं गोकर्णवद्धरेत् ।
निवेश्य दृष्टिं हस्ताग्रे शास्त्रार्थमनुचिन्तयेत् ।।७।।
सममुच्चारयेद्वाक्यं हस्तेन च मुखेन च ।
यथैवोच्चारयेद्वर्णांस्तथैवैनान् समापयेत् ।।८।।
अङ्गुष्ठस्योत्तमे क्रुष्टोऽङ्गुष्ठे तु प्रथमः स्वरः ।
प्रदेशिन्यां तु गान्धार ऋषभस्तदनन्तरम् ।।९।।
अनामिकायां षड्जस्तु कनिष्ठायां (निषादः वै ?) ।

वरील श्लोकांतील सूचना सामगायकास मार्गदर्शक ठरतात. सामगीतातील स्वर हाताच्या बोटांनी दर्शविण्याची परंपरा सामगायकांच्या दृष्टीने अत्यंत उपयुक्त आहे. परंतु ज्या हेतूने या परंपरेचा उगम झाला, त्या हेतूचे महत्त्व

आधुनिक सामगायकांना पटत नाही. याचे कारण मूळ हेतुचे विस्मरण होय. ऋग्वेद व यजुर्वेद यांच्या संहिता वाचण्यास अवघड नाहीत. पण सामसंहिता व सामगान हे सोपे नाही.

उमज पडावा म्हणून एक उदाहरण

प्राचीन आणि प्रचलित अशा दोन्ही स्वरलिपींच्या पद्धतीत लिहिलेले साम कसे दिसेल, ते येथे दिले आहे.

सामगानातील पहिल्या अक्षराच्या माथ्यावर १ ते ५ यांपैकी कोणताही अंक येतो, व त्या अंकाने दर्शविला जाणारा स्वर हा प्रमुख वा आरंभक स्वर (फण्डामेण्टल नोट) होतो. ६ किंवा ७ हे अंक कधीही सुरुवातीला येत नसतात. आरंभक स्वर कोणत्याही अंकाचा असला, तरी गायकाने तो षड्ज मानावयाचा आहे. सामऋचेतील अक्षरावरचे अंक त्या-त्या अक्षराचे स्वरदर्शक होत. ऋचाक्षरांपुढचे अंक मागील अक्षरांच्या डोक्यावरचा स्वर घेऊन, तोच आकार-इकार अक्षरापुढील स्वरात आलापाने घ्यावयाचा, असे दर्शवितात. ऋचेच्या डोक्यावर २ र असे असल्यास तेथे त्या अक्षराचा स्वर दीर्घ म्हणजे दोन मात्रा लांबवावा. उभ्या दुरेघेतील सामभाग एका दमात म्हणावयाचा असतो. (याला 'पूर्व' हे नाव आहे.) काही ठिकाणी ऽ असे अवग्रह आहेत, ते त्या ऋचाक्षरांचे दीर्घत्व दर्शवितात. हाइ, हाउ, वा, ही अक्षरे ऋचेबाहेरची, अर्थात 'स्तोभ'संज्ञक होत.

सामगायकाने गीताचा प्रारंभ प्रणवाने, ॐ-कारानेच केला पाहिजे. (या प्रणवास ॐ म्हणजे ' उद्गीथ ' म्हणतात.) ॐ याचे उच्चारण ओ(२) ऽ ३ म्(१) असे करावयाचे असते. यातील स्वरांक २–३–१ असे येतात. आरंभक स्वरांक १–२–३–४ किंवा ५ यांतील कोणत्याही अंकाने येवो, 'प्रत्येकं षड्जभावेन।' या नियमाने आरंभक स्वर षड्ज मानावयाचा आहे. म्हणून ओ(२) ऽ ३ म्(१) = २–३–१ = सा–नी–रे या स्वरांनी ओंकाराचा गानप्रथेतील उच्चार करावयाचा आहे.

प्राचीन व प्रचलित स्वरलिपीतील सामऋचा

मूर्धानं दिवो अरतिं पृथिव्या वैश्वानरमृत आजातमग्निम् ।।
कवि ँ सम्राजमतिथिं जनानामासन्नः पात्रं जनयन्त देवाः ।।१।।

जेष्ठ (आज्यदोह) साम

हा ऽ उ । हा ऽ उ । हा ऽ उ ।।
सा ऽ सा । सा ऽ सा । सा ऽ सा ।।
२र .. ३ ४र ,.. ५ ।। २र .. ३ ४र .. ५ २र .. ३ ४र .. ५

आ ऽ ज्य दो ह म् ॥ आ ऽ ज्य दो ह म् ॥ आ ऽ ज्य दो ह म् ॥
सा ऽ नी ध ऽ प ॥ सा ऽ नी ध ऽ प ॥ सा ऽ नी ध ऽ प ॥
२र .. १र ....॥ २र .. .. १ .. २ ३ ४र ५ ॥

मू ऽ र्धा ऽ नं दा इ ॥ वा ऽ ३ अ र ॥ तिं पृ थि ..व्याः ॥
सा ऽ रे ऽ रे रे रे ॥ सा ऽ नी रे रे ॥ सा नी ध ऽ प ॥
२र .... १र..... २ .. १र..॥ २र .. .. ३ ४ ५र ॥

वै ऽ श्वा न राम् ॥ ऋ त आ ॥ जा ऽ त म ग्नि म् ॥
सा ऽ रे रे ऽ रे ॥ सा रे रे ऽ ॥ सा ऽ नी ध प ऽ ॥
२ १ .. .. २र.. १..

क वि ..स म्रा ॥ जा ऽ ३ म ति ॥
सा रे सा नी रे रे रे ॥ सा ऽ नी रे रे ॥
२र ३ ४ ५ .. २र .. १.... .... ॥ १ ..२ ३ ४ ५

थिं ज ना ना म् ॥ आ स न्नः पा ॥ त्रं ऽ ३ ॥ ज न ॥ य न्त दे वाः ॥
सा ऽ नी ध प ॥ सा ऽ रे रे ॥ सा ऽ नी ॥ रे रे ॥ सा नी ध प ॥
२र.. ३ ४र..५ ॥

हा ऽ उ ॥ हा ऽ उ ॥ हा ऽ उ ॥ आ ऽ ज्य दो ह म् ॥
सा ऽ सा ॥ सा ऽ सा ॥ सा ऽ सा ॥ सा ऽ नी ध ऽ प ॥
२र..३ ४र..५ ॥

आ ऽ ज्य दो ह म् ॥
सा ऽ नी ध ऽ प ॥
२र ..३ ४र.... .... ॥ ५ २र.. ॥ २र ...१ २ ..

आ ऽ ज्य दो ऽ ५ हा उ ॥ वा ए ऽ ॥ आ ज्य दो ह म् ॥
सा ऽ नी ध ऽ प प प ॥ प सा ऽ ॥ सा ऽ सा रे सा ॥
२र.. २र ३ २र...॥ २र २र

ए ऽ आ ज्य दो ह म् ॥ ए ऽ ॥ आ ऽ ज्य दो हा ऽ ॥
सा ऽ ॥ सा ऽ सा रे सा ॥ सा ऽ ॥ सा ऽ सा रे नी ऽ ॥
.. .. ॥

२ ३ ४ ५ म् ॥
सा नी ध प ऽ ॥

या सामाची २७ पर्वे, म्हणजे लहानलहान विभाग आहेत. या सामाचा आरंभ २ या अंकाने आहे. यात रे–सा–नी–ध–प हे पाच स्वर म्हणजे क्रुष्ट = प्रथम, २ द्वितीय, ३ तृतीय, ४ चतुर्थ, ५ मन्द्र होत. यांत रे हा स्वर सर्वांत उच्च आहे. सा-पासून रे एवढाच आरोह आहे.

भाग ५

संगीताचे ध्वनि-शास्त्र, श्रुती, स्वर आणि प्रचलित हार्मोनिअम्

ध्वनी

विज्ञानयुगात ध्वनीच्या उत्पत्तीची कारणे व कार्यकारणभाव यांसंबंधी निरनिराळ्या उपकरणसाहित्याच्या साहाय्याने प्रयोगपूर्वक सिद्धांत मांडले गेले आहेत. अशी उपकरणे प्राचीन ऋषीमुनींना उपलब्ध नव्हती, हे खरे आहे. पण मुळात ध्वनीची उत्पत्ती, तो उत्पन्न करणारे माध्यम-साधन व श्रवण करणारा ग्राहक यांची आवश्यकता असते, हेही खरे आहे.

माध्यमातून ध्वनीची उत्पत्ती होणे व तो ऐकू येणे यांसाठी हवा, द्रव, वायू यांची खास जरुरी असते. ध्वनीच्या अस्तित्वाने हवेत तरंग निर्माण होतात. हवेच्या विशिष्ट कंपमान अवस्थेतच ध्वनी निर्माण होतो व कर्णगोचर होतो. कंपमान अवस्था जो-जो गती घेते, तो-तो आवाज स्पष्ट व चढत्या श्रेणीने ऐकू येतो. ध्वनीच्या उत्पत्तीने हवेत लाटा — तरंग निर्माण होतात, त्या कर्णपटलावर येऊन आदळतात. त्यामुळे कानांतील पडदेही दोलायमान होऊन ज्ञानतंतू चेतित होतात आणि ध्वनीची जाणीव होते. या क्रियेत ध्वनीची जात, शक्ती, तीव्रता, ध्वनीचे ठिकाण व अंतर यांची जाणीव होते.

ध्वनीचे अस्तित्व म्हणजे कंपित होणारी हवा. हवेच्या या कंपनांत वैचित्र्य निर्माण झाल्यामुळे हवेचा परमाणू गतिमान होतो. ही गती नियतकालिक अर्थात नियमित, किंवा अनियतकालिक अर्थात अनियमित असू शकते. म्हणजे ती शुद्ध किंवा मिश्र असते. परमाणूंचे हेलकावे पूर्ण होऊन आंदोलने जर नियमित असतील, म्हणजे नियमित वेळात जर आंदोलने घडत असतील, तर त्यांना नियत-कालिक किंवा नियमित म्हणावयाचे. या नियमित गतीत प्रत्येक आंदोलनाची जात किंवा स्वरूप त्याच्या पूर्वीच्या किंवा नंतरच्या जातीसारखे किंवा स्वरूपासारखे असते. अशाला नियमित म्हणावयाचे.

शुद्ध व संकीर्ण आंदोलने

शुद्ध व संकीर्ण आंदोलने म्हणजे काय, त्यांतील फरक काय, हेही समजावून घेणे इष्ट आहे. उदा. पाण्याने भरलेल्या एकाद्या तळ्यात लाकडाचा किंवा बुचाचा एखादा तुकडा टाकला असता तो तरंगतो. तळ्याच्या पाण्यात लाटा किंवा तरंग निर्माण होण्यासाठी दगड भिरकाविला असता पाण्याच्या पृष्ठभागावर तरंग उत्पन्न होऊन लाटा निर्माण झाल्याचे दृश्य दिसते व लाकडाचा वा बुचाचा तुकडा दोलायमान होतो. असे एकामागून एक दगड टाकिले असता अनेक लाटा, तरंग निर्माण होतात. या लाटा-तरंगांत जर समानता असेल, तर पहिल्या लाटेचा उंच भाग दुसऱ्या लाटेच्या खोलीशी संलग्न होऊन लाटेत स्थैर्य उत्पन्न होते व बुचाचा तुकडा

स्थिर होतो. दोन लाटांचे उंच किंवा खोल भाग एकत्र झाले, तर दोन्ही तरंगांचा परिणाम एकत्रित होऊन उंचीत वा खोलीत अधिक वा उणे प्रकार होतात. कारण तरंगांचा एकत्र परिणाम दुप्पट होतो. असे झाले असता बुचाच्या तुकड्यावर परिणाम होऊन तो झपाट्याने वरखाली होतो. समान लहरींत बुचाच्या तुकड्याची हालचाल नियमित होते. याच्या उलट लहरी अनियमित असतील, तर तुकड्याची हालचाल अनियमित होते.

ध्वन्युत्पादक नाल — स्वरशूल

ही वस्तू परिचयाची आहे. स्वरशूलावर आघात केला असता त्या अवस्थेत तो ध्वनी निर्माण करितो. शूलाच्या टोकावर आघात केला असता शूल स्पंदित होतो व कानाजवळ नेला असता त्यातून एक प्रकारचा नाद ऐकू येतो. अनुभवही येतो की, शूलनाद क्षणात मोठा, नंतर मंद व शेवटी नाहीसा होतो. या दोन अवस्थांच्या दरम्यान नादाच्या इतरही अवस्थांचा भास होतो. शूलावर आघात केला असता त्याची स्पंदनावस्था ही तळ्याच्या पाण्यातील तरंग-लाटांप्रमाणेच असते. नियमित आंदोलनांचा संयोग ध्वनीच्या पूर्णावस्थेला किंवा त्याच्या स्वच्छतेला कारणीभूत होतो; यामुळे ध्वनीची रंजकता वाढते. नियमित – नियतकालिक लहरी मोठ्या किंवा लहान असल्या, तरी नादाच्या स्वच्छतेस त्या पूरक ठरतात. हे अनियमित क्रियेत साध्य होत नसते. नियमित व अनियमित लहरींच्या संघर्षात नादाची आयुर्मर्यादा खुंटते, रंजकता नाहीशी होते, अस्पष्टता निर्माण होते, आणि गोंगाट उत्पन्न होतो.

आहत आणि अनाहत नाद

प्राचीन भारतीय ऋषिमुनींनी संस्कृत ग्रंथांत नादाचे दोन प्रकार वर्णिले आहेत. ते आहत व अनाहत नाद होत. अनाहत नादाची उत्पत्ती व उपपत्ती यांचा अभ्यास करिता अनाहत नादाची उपयोगिता ऋषिमुनींसाठीच असे. तपश्चर्यावस्थेत या नादाची अनुभूती त्यांना होई. या अलौकिक अनुभूतीमुळे वेदांसारखे अतुलनीय वाङ्मय ते निर्माण करू शकले. अनाहत नादाची प्रचीती ध्यानस्थ मानवाला, सामान्यालाही मिळू शकते. चिंतनावस्थेत त्याला मनश्चक्षूपुढे अनेक प्रसंग व प्रसंगोचित ध्वनी त्याला ऐकू येतात, त्यांचे भास होतात; परंतु अशा वेळी ध्वन्युत्पादक माध्यम मुळातच अस्तित्वात नसते. प्राचीन ऋषी तपश्चर्या करीत. त्यांना अनेक गोष्टींचा अंतश्चक्षूद्वारे साक्षात्कार होई. अनाहत नादाच्या माध्यमातून सृष्टी आणि मानव यांविषयी अनेक शोध व सिद्धांत मांडिले गेले आहेत. आहत नाद जडजन्य आहे; किंवा जीवजन्य वस्तू वा प्राणी तो निर्माण करू शकतो. या नादाचे प्रकारही असंख्य. नियमित आंदोलनांचे आणि अनियमित आंदोलनांचे नाद एकवट झाले असता कोलाहल निर्माण होतो. भारतीय संगीतात या आहत

नादांतून कर्णगोचर, रंजक व गीतोपयोगी नादांची निवड केली गेली व त्यांचा उपयोग संगीतात केला आहे, हे प्राचीन-अर्वाचीन ग्रंथांवरून समजून येते. संगीतात असे नाद बावीस आहेत.

श्रुती

सात शुद्ध स्वरांचे सप्तक होते. स्वरांतर्गत श्रुती असतात. श्रुती म्हणजे दोन स्थिर स्वरांमधील ध्वनीचे अंतर दर्शविणारे सूक्ष्मस्वरच होत. श्रुती व स्वर यांतील फरक काय, हे स्पष्ट करणारा श्लोक प्राचीन ग्रंथांत आहे. त्याचा अर्थ हाच की, " श्रवणेंद्रियाला ऐकू येणारा आणि ग्राह्य होणारा आणि रणनशून्यतेने निर्माण होणारा जो सूक्ष्म ध्वनी त्याला श्रुती म्हणावे, आणि विशिष्ट अंतराने आणि अनुरणनाने स्थिर होणारा तो स्वर. "

[याविषयीचा श्लोक परिशिष्टात पहावा : क्र. ५२]

श्रुतीविषयी भ्रामक कल्पना

सप्तकात सात शुद्ध स्वर असतात, आणि प्रत्येक स्वर विशिष्ट श्रुतिसंख्येने युक्त असतो, ही विचारसरणी प्राचीन ग्रंथकार-शास्त्रज्ञांची, म्हणून काही लोक श्रुति-कल्पना भ्रामक व अडचण निर्माण करणारी, अतएव त्याज्य मानितात. षड्ज-मध्यम-पंचम या तीन स्वरांना प्रत्येकी चारचार श्रुती, निषादगान्धार या स्वरांना प्रत्येकी दोनदोन व ऋषभ-धैवतांना प्रत्येकी तीनतीन श्रुती म्हणजे ४ × ३ = १२ + २ × २ = ४ + ३ × २ = ६, मिळून २२ श्रुती झाल्या. ही श्रुति-व्यवस्था भ्रामक कशी, याचा खुलासा मात्र असे टीकाकार करीत नाहीत. याचे कारण संशोधनाची व प्रयोगसिद्ध निर्णयाची उणीव हे आहे. लोक काहीही म्हणोत, आधुनिक विज्ञानप्रयोग आणि शास्त्र मात्र २२ श्रुती मानिते. आधुनिक विज्ञानांतर्गत इलेक्ट्रॉनिक्सच्या साहाय्याने मिळणाऱ्या ध्वनीच्या सूक्ष्म तरतमांचे समर्थनही काही विद्वान करितात. बावीस श्रुती म्हणजे आधी काय, याचा पत्ता नसता नादाच्या सूक्ष्म तर-तमांचा संगीतात उपयोग काय, असा प्रश्न केला, तर त्याचे उत्तर मिळत नाही. अशांना पुढील एकच प्रश्न विचारावासा वाटतो — " कोणत्याही दोन स्थिर स्वरांमध्ये उच्चतेने किंवा नीचतेने ध्वनीची अवस्था काय असते ? " उदा. सा व रे हे दोन स्थिर स्वर आहेत. सा या स्वराचा ध्वनी उच्चतेने रे बनतो, किंवा रे या स्वराचा ध्वनी नीचतेने सा होतो. या स्थित्यंतरात दोन स्वरांमध्ये ध्वनीची काहीतरी हालचाल वा अवस्था खास असते, पोकळी नसते; ही अवस्था किती पायऱ्यांनी असते, याचा शोध घेऊन प्राचीनांनी तिला ' श्रुती ' ही संज्ञा दिली, आणि यात काही बिघडले नाही.

ध्वनी, ध्वनींची उत्पत्ती, कार्यकारणभाव, संगीतात ध्वनींचा उपयोग यांवर पाश्चात्त्य शास्त्रज्ञांनीही संशोधन व प्रयोग करून त्याचे शास्त्र मांडिले आहे. त्यात ॲरिस्टोक्झेनस्, पिथॅगोरस्, हेल्महोल्टझ्, ब्लासर्ना, जीन्स, वेबर, मोल्डीज्, फोरिअन, हेन्‌रिसी, क्लेमेंटस् इत्यादी अनेक नामवंत पंडित आहेत. त्यांचे सिद्धांत व शास्त्र यांच्याशी तुलना करिता प्राचीन भारतीय आचार्य-पंडितांचे सिद्धांत व शास्त्र यांत तसूभरही न्यून नाही. उलट, प्राचीन भारतीय पंडित पाश्चात्त्यांच्या ज्ञान आणि विज्ञान यांच्या प्रयोगांत पुढेच आहेत, असा अनुभव येतो.

ध्वनीची स्पष्टता अजमावण्याचे साधन मानवी कंठ हे आहे. परंतु ध्वनिशास्त्रात संभाव्य-असंभाव्य गोष्टींचा समावेश होतो. तो स्पष्ट होण्यास वीणेवरील तार — तंत्री हे एक उत्कृष्ट माध्यम होय. मात्र तारेचा दर्जा उत्तम हवा.

प्राचीन भारतीय श्रुतिस्वरशास्त्र प्रचलित संप्रदायानुसार मांडण्यासाठी पाश्चात्त्यांच्या आंदोलनसंख्याशास्त्राची बाजू घेऊन आपण उपयोग करतो, यात गैर किंवा अशास्त्रीय काही नाही. परंतु आमच्यातील काही सोवळे पंडित याबद्दल नापसंती व्यक्त करितात. भारतीय संगीतातील स्वरशास्त्राचे पावित्र्य राखणे हे आपले कर्तव्य आहेच, परंतु प्रश्न असा आहे की, प्राचीनकाली वीणेचा शोध व निर्मिती घडवून तिचा जेव्हा उपयोग केला, तेव्हा त्या वीणेवरील तार आंदोलित होत नव्हती काय? वास्तविक तारेची आंदोलित अवस्था नैसर्गिक आहे. या अवस्थेला युगकालाची मर्यादा नाही. ध्वनीची कर्णगोचरता या आंदोलनावस्थेवर अवलंबून आहे, असे आधुनिक विज्ञानशास्त्र सांगते. प्राचीन काळी विज्ञानात प्रगती नव्हती, अशी समजूत आहे. परंतु कोणत्याही शाखेतील ग्रंथांचे नीट आस्थेने पारायण करिता प्राचीन भारतीय ऋषिमुनी ज्ञानविज्ञानांत भारतेतर जगाच्या आघाडीला होते, असे आधुनिक पाश्चात्त्य पंडितही मान्य करितात. आंदोलनशास्त्र आमच्या पूर्वजांना माहीत होते, परंतु स्वरांच्या कंपनसंख्येत त्यांनी श्रुतिस्वरव्यवस्था मांडिली नाही, म्हणून त्यांचे स्वरशास्त्र चुकीचे व अतार्किक, ही कल्पना भ्रामक आहे.

ध्वनिस्वरांचे स्वयंभूत्व आणि विश्वबंधुत्व

अलीकडील काही श्रुतिपंडित भारतीय स्वरशास्त्राला पाश्चात्त्यांच्या नादशास्त्राचे सिद्धांत वापरले जातात, म्हणून असंतुष्ट असतात. खरे पाहता संगीताचे स्वरशास्त्र हा प्रांत काही एकट्या पाश्चात्त्यांचा नव्हे. जगातील सर्व देशांच्या पंडितांनी ध्वनिस्वरांचे संशोधन करून यथामती शास्त्र मांडिले आहे. यावर प्राचीन, अर्वाचीन आधुनिक असे विपुल वाङ्मय उपलब्ध आहे. जेथे स्वरांचे मीलन नाही, असा देश विरळा.

स्वरांच्या राज्यात षड्ज-पंचम हे एकाच वेळी वाजविले असता सुरेल, रंजक संवाद निर्माण होतो. या स्वरांना देशपरत्वे निराळी नावे दिली जातील, षड्जाला मध्यम व पंचमाला षड्जही म्हटले जाईल. परंतु या दोन स्वरांच्या एकत्र वाजण्याने जी गोडी किंवा रक्ती निर्माण होते, तीत तत्त्वतः बदल होत नाही, ती यथास्थितच असते. अशा वेळी तपशिलात बदल झाला, किंवा मानावा लागला, तरी तत्त्वात बदल करा, असा आग्रह धरणे अयुक्तिक आहे. कारण स्वरबीजातच वास्तविक अशी स्थिती आहे की, अनादिकालापासून अनंतकालापर्यंत तीत बदल घडून येणे अशक्य. स्वरांचे गूढ उकलण्यास स्वरांच्या वास्तविक स्थितीचे ज्ञानच कारणीभूत होणार आहे. वेगवेगळ्या मार्गांनी संशोधन करणाऱ्या व्यक्तींना स्वरांच्या या वास्तविक स्थितीमुळे एकाच जागी यावे लागते. भिन्नभिन्न रुचींच्या माणसांना एकाच प्रकारे आवडेल, असा तीत रस आहे. स्वरांच्या श्रवणात गाता आणि श्रोता एकरूप व्हावा, अशी त्यात आकर्षक शक्ती आहे. आस्थापूर्वक परिशीलनाने, दृक्प्रत्ययाने, कर्णप्रत्ययाने स्वरांविषयीचा अवाजवी भ्रम नाहीसा होतो, हे वेगळे सांगण्याची जरुरी नाही.

आपल्या प्राचीन ग्रंथकारांनी शुद्धस्वरांच्या उंचीच्या जागा श्रुतिसंख्येने सांगितल्या आहेत. हे पुन्हा सांगण्याचा उद्देश हा की, आजचे कित्येक संगीतज्ञ प्राचीन स्वरस्थानांविषयी साशंक आहेत. परंतु येथे मांडिल्या जाणाऱ्या विषयाचा त्यांनी आस्थेने विचार केल्यास त्यांच्या शंकांचे निरसन होईल व पदरात लाभ पडेल. प्राचीन ग्रंथकार शुद्धस्वरांच्या जागा श्रुतिसंख्येने सांगतात त्या अशा-

४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

स्वरामागील अंक हे प्रत्येक स्वराची श्रुतिसंख्या दर्शवितात. हे शुद्धस्वर व त्यांच्या श्रुती षड्जग्रामिक आहेत. आजचे शुद्ध स्वर व प्राचीन स्वर यांत फरक काय, हेही पाहणे इष्ट आहे. तो पाहताना एक गोष्ट मान्य करावी लागेल की, प्राचीन व प्रचलित स्वरस्थाने बदलली नसून त्या-त्या स्थानीच स्वरव्यक्ती होत असते. कारण

४	३	२	४	४	३	२	प्राचीन स्वर
४	३	२	४	४	३	२	प्रचलित स्वर

हे मान्य होण्याजोगे आहे. असे असताही काही पंडित उगाचच वितंडवाद घालीत असतात, याचे आश्चर्य वाटते. वरील श्रुतिसंख्येनेच प्राचीन व प्रचलित स्वर व्यक्त होतात, हे मान्य केल्यावर स्वरांच्या नावांत फरक झाला, हे समजून येते. आजचा स्वरसमूह वरील श्रुतिसंख्येने युक्त आहे, याचा पडताळा ज्याचा-त्याने घ्यावा. मात्र हा पडताळा घेताना संवादतत्त्वाची कसोटी प्रयोगपूर्वक कर्णप्रत्ययाने घ्यावी. असे केल्यास प्रचलित स्वरांत मध्यम-षड्ज, षड्ज-पंचम, पंचम-ऋषभ, ऋषभ-धैवत व गान्धार-निषाद यांचे परस्परसंवाद होतात, हे ध्यानात येईल.

प्राचीन षड्जग्रामिक स्वरसमूहात गान्धार-निषाद, निषाद-मध्यम, मध्यम-षड्ज, षड्ज-पंचम व ऋषभ-धैवत यांत परस्परसंवाद दर्शविला आहे. तोही श्रुतिसंख्येच्या नियमानुसार आहे. ज्या दोन स्वरांत ९ किंवा १३ श्रुतींचे अंतर असते, ते स्वर परस्परसंवादी, अशी प्राचीन ग्रंथांत संवादाची व्याख्या आहे.

प्राचीन स्वरसंवाद श्रुतिसंख्येनुसार पाहता, व प्रथम गान्धार-निषाद किती श्रुतींवर आहेत, ते जाणून घेता गान्धारापासून मध्यम ४ श्रुती, मध्यमापासून पंचम ४ श्रुती, पंचमापासून धैवत ३ श्रुती व धैवतापासून निषाद २ श्रुती = ४ + ४ + ३ + २ = १३ श्रुती होतात. यामुळे गान्धार व निषाद परस्परसंवादी ठरतात. निषादापासून गान्धार पाहता, निषादापासून षड्ज ४ श्रुती, षड्जापासून ऋषभ ३ श्रुती, ऋषभापासून गान्धार २ श्रुती = ४ + ३ + २ = ९ श्रुती होतात. अर्थात निषाद व गान्धार परस्परसंवादी. निषाद ते मध्यम यांमधील श्रुती पाहता निषाद ते षड्ज ४ श्रुती, षड्ज ते ऋषभ ३ श्रुती, ऋषभ ते गान्धार २ श्रुती व गान्धार ते मध्यम ४ श्रुती = ४ + ३ + २ + ४ = १३ श्रुती होतात. म्हणजे निषाद व मध्यम परस्परसंवादी. मध्यम ते निषाद पाहता मध्यम ते पंचम ४ श्रुती, पंचम ते धैवत ३ श्रुती, धैवत ते निषाद २ श्रुती = ४ + ३ + २ = ९ श्रुती होतात. म्हणजे मध्यम व निषाद परस्परसंवादी. अशा रितीने मध्यम ते षड्ज १३ श्रुती व षड्ज ते मध्यम ९ श्रुती अंतर असल्यामुळे हे दोन्ही स्वर परस्परसंवादी होतात. तसेच, षड्ज ते पंचम व पंचम ते षड्ज अनुक्रमे १३ व ९ श्रुती अंतर असल्यामुळे हेही स्वर परस्परसंवादी आहेत, हे ऐकणाऱ्याच्या कर्णप्रत्ययाला येते.

वरील विवेचनात ग–नी, नी–म, म–सा, सा–प अशा पाच स्वरांमधील संवाद मिळाले. ते प्राचीन शुद्ध स्वर होत. त्यानंतर दोन स्वर राहिले : ते ऋषभ व धैवत हे होत. या ऋषभ-धैवतांतही ९, १३ श्रुतींचे अंतर आहे. त्यामुळे ते परस्परसंवादी होतात. शिवाय, संवादी स्वर अनुक्रमाने पाहिल्यास आपल्याला असे दिसून येते की, एका स्वरापासून दुसरा स्वर किंवा त्याचा संवादी स्वर (दोन्ही धरून) **पाचवा येतो. परंतु पाचवा म्हणजे संवादी, हा नियम सर्व ठिकाणी लागू होत नसतो.**

उदा. पंचम ते धैवत ३ श्रुती, धैवत ते निषाद २ श्रुती, निषाद ते षड्ज ४ श्रुती, षड्ज ते ऋषभ ३ श्रुती = ३ + २ + ४ + ३ = १२ श्रुत्यंतर. आता पंचमापासून ऋषभ पाचवा स्वर, पण त्यांत संवाद मात्र नाही. यावरून हे सिद्ध होते की, एका स्वरापासून दुसरा स्वर पाचवा असला, तरी येथे संवाद नाही. पाचवा म्हणजे संवादी, असे मानणे संवादतत्त्वाला निरपवाद नाही.

प्राचीन षड्जग्रामिक श्रुतिस्वर

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

यांत एके ठिकाणी बदल केला असता मध्यमग्रामिक श्रुतिस्वर मिळतात. हा बदल म्हणजे षड्जग्रामिक ४ श्रुतींचा पंचम १ श्रुतीने उतरवावयाचा. अर्थात पंचमाची उरलेली १ श्रुती पुढील ३ श्रुतींचा धैवत घेतो. उदा. म ४ प ३ ध २ नी = म ३ प ४ ध २ नी हा मध्यमग्राम.

प्राचीन मध्यमग्रामिक श्रुतिस्वर

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

षड्जग्रामिक श्रुतिस्वरांत ऋषभ-पंचमांत १० श्रुतींचे अंतर असल्यामुळे या दोन स्वरांत संवाद नाही, तो मध्यमग्रामात घडून येतो. यावरून प्राचीन षड्जग्रामात षड्ज-पंचम-संवाद व मध्यमग्रामात ऋषभ-पंचम-संवाद, हे उघड आहे. षड्जग्रामात षड्जपंचमसंवादाला व मध्यमग्रामात षड्जमध्यमसंवादाला प्राधान्य दिले जाई. याला महत्त्व आहे. याला आधार भरतमुनींचा आहे. तो असा—

[परिशिष्ट क्र. ५३ पहावे.]

भरतांनी षड्जग्रामिक शुद्ध स्वरांच्या जागा सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा अशा श्रुतींवर सांगितल्या आहेत. आजचे ग्रंथकारही असेच सांगतात. यात फरक काय व कसा, हे मागे सांगितले आहे. याबद्दल विचार करिता आपणांस हे मान्य करावे लागेल की,

एखादी ताणलेली तार छेडिली असता तिच्यातून जो ध्वनी निघतो, त्याला आपण षड्ज मानितो. हे मानणे आजकालचे नव्हे, तर हजारो वर्षांपासून चालत आलेले आहे. या रूढीची भरतकालीन स्वरांशी तुलना करावयाची झाल्यास **भरतांचा षड्ज चौथ्या श्रुतीवर वाजत असे,** आणि आज त्याच चौथ्या श्रुतीवर वाजणाऱ्या स्वराला आपण ऋषभ म्हणतो, ही गोष्ट सुज्ञ वाचक नाकारणार नाहीत.

प्रचलित सतार-बीनांवरील पडदे

प्रचलित सतार, बीन या वाद्यांवरील पडदे—सारिका पाहिल्यास मेरू(आड)-पासून पूर्णस्वरावर येणारा पडदा, म्हणजे मेरूवर (आडीवर) मध्यमाच्या तारेखाली येणारा पडदा, असे दर्शवितो की, मध्यमापासून पूर्णस्वरी पंचम (आडीपासून पूर्णस्वरी पहिला पडदा) हा चतुःश्रुतिक आहे. याला आपली मान्यता असते. इतकेच नव्हे, तर ही जी मध्यम व पंचम यांमधील मर्यादा, ती प्राचीन कालीही अशीच होती, याची कबुली आधुनिक ग्रंथकारही देतात. म्हणजे कोणत्याही ग्रंथकाराने या मध्यम-पंचम-षड्जांच्या स्थानांत फरक केलेला नाही.

मध्यमाच्या तारेमुळे या तारेखाली पंचमाचा जो पडदा आहे, त्याच पडद्यावर पंचमाच्या तारेखाली धैवत वाजतो. हा धैवतही चतुःश्रुतिक आहे, हे कोणासही मान्य होणारच. याचप्रमाणे याच पडद्यावर षड्जाच्या तारेखाली जो ऋषभ वाजतो, तो चतुःश्रुतिक होय. यावरून हे ध्यानात घेणे आवश्यक आहे की, सतारी-वरील प-सा-म या ध्वनींच्या तारांखाली पहिल्या पूर्णस्वरी पडद्यावर अनुक्रमे ध-रे-प हे स्वर वाजतात व हे प्रत्येकी चतुःश्रुतिक असतात. यांचा परस्परसंवाद म-सा-प-रे-ध या क्रमाने घडतो. कारण या प्रत्येक दोन स्वरांमधील श्रुत्यंतर १३ श्रुतींचे आहे. म–सा १३ श्रुती, सा–प १३ श्रुती, रे–ध १३ श्रुती, प–रे १३ श्रुती. हेही खरे की, सतारीवर पूर्णस्वरी एकच पडदा बांधल्यामुळे म–सा–प हे स्वर खुल्या तारेतून प्राप्त होतात व पहिल्या पडद्यामुळे प-रे-ध हे पडद्यावर प्राप्त होतात. या पडद्याला आपण क्र. १-चा पडदा म्हणू या.

यानंतर क्र. २-चा पूर्णस्वरी पडदा बांधू या. म–सा–प या तारा छेडिल्या असता क्र. २-च्या पडद्यावर अनुक्रमे ध–ग–नी हे स्वर उमटतात. ही घटना पूर्ण झाल्यावर निरीक्षकाच्या दृष्टीस असेही दिसून येईल की, मेरूपासून क्र. १-च्या पडद्यापर्यंत जे अंतर आहे, तितके क्र. १ व क्र. २ या पडद्यांमध्ये नाही. उदा. सतारीवरील म–सा–प या ध्वनींच्या तारा मुक्त आहेत व त्या आड व घोडी या दोन मेरूंवर, बंधनांवर स्थिर असतात. या दोन स्थिर मेरूंमधील तारेची लांबी ३६ इंच आहे, असे गृहीत केल्यास क्र. १-चा पडदा ३६ उणे ३२ इंच = ४ इंचांवर (आडीपासून) व घोडीमेरूपासून ३२ इंचांवर येतो. याचे गुणोत्तर काढिता ३६ : ३२ = $\frac{९}{८}$ येते. याचप्रमाणे क्र. २-चा पडदा मेरू (आड)-पासून ७$\frac{१}{५}$ इंचांवर व घोडीमेरूपासून २८$\frac{४}{५}$ इंचांवर येईल. याचे गुणोत्तर ३२ : २८$\frac{४}{५}$ = $\frac{१०}{९}$ येते. अर्थात $\frac{९}{८}$ पेक्षा $\frac{१०}{९}$ हे अंतर कमी आहे. $\frac{९}{८}$ हे गुणोत्तर चतुःश्रुतिक स्वरांचे व $\frac{१०}{९}$ हे गुणोत्तर त्रिश्रुतिक स्वरांचे असल्यामुळे क्र. २-वरील पडद्यावर उमटणारे अनुक्रमे म–सा–प या तारांखाली वाजणारे अनुक्रमे ध–ग–नी पूर्णस्वर प्रत्येकी ३ श्रुतींचे = त्रिश्रुतिक होत. अशा प्रकारे आतापर्यंतच्या प्रयोगात सतारीवरील तीन खुल्या तारा म–सा–प आणि क्र. १ व २ या पडद्यांमुळे सा–रे–ग–म–प–ध–नी असे स्वर म्हणजे पूर्ण सप्तक मिळाले. या प्रयोगामुळे जी बाब सिद्ध, तिच्याव्यतिरिक्त आणखी एक महत्त्वाची बाब लक्षात घेणे आवश्यक आहे. ती ही : **पंचमाच्या तारेखाली पडदा क्र. १-वर उमटणारा चतुःश्रुतिक धैवत व मध्यमाच्या तारेखाली क्र. २-च्या पडद्यावर उमटणारा त्रिश्रुतिक धैवत असे दोन्ही धैवत ध्वनीच्या सारखेपणाने एक नव्हेत.** क्र. १-चा धैवत थोडा चढा (एका श्रुतीने) व क्र. २-चा धैवत थोडा उतरा (एका श्रुतीने) आहे. प्राचीन ऋषिमुनींच्या या षड्जग्रामिक व मध्यमग्रामिक पंचमांत जो फरक आहे, तोच फरक

तंतोतंतपणे आधुनिक धैवतांत स्पष्ट होतो. म्हणून शास्त्रीय अर्थाने सतारीवरील क्र. १-चा चतुःश्रुतिक धैवत हा षड्जग्रामाचा व क्र. २-चा त्रिश्रुतिक धैवत हा मध्यमग्रामाचा, हे सिद्ध होते. शिवाय, याने महत्त्वाची गोष्ट सिद्ध होते ती ही की, $\frac{5}{3}$ गुणोत्तराचा चतुःश्रुतिक धैवत चतुःश्रुतिक ऋषभाशी संवाद करितो, व $\frac{10}{6}$ गुणोत्तराचा त्रिश्रुतिक धैवत हा गान्धाराशी संवाद करणारा आहे. हे जाणकार तंतकारांच्या ध्यानात येण्याजोगे आहे. मात्र या नैसर्गिक क्रियेचा लक्षपूर्वक विचार कोणी करीत नाही.

वरील दोन धैवतांतील (प्राचीन दोन पंचमांतील) फरक क्षुल्लक वाटण्याचा संभव आहे. परंतु या क्षुल्लक वाटणाऱ्या फरकातून काय निष्पन्न होते, हे पाहणे योग्य ठरेल. सतारीवरील म–सा–प या ध्वनींच्या मुक्त तारा व क्र. १ व २ यांचे पडदे यामुळे मिळालेले स्वर श्रुतिसंख्येने मांडून पाहता--

मेरू – सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा

असे षड्जग्रामिक शुद्धस्वरी सप्तक मिळाले. यात त्रिश्रुतिक धैवत क्र. २ तूर्त नाही. वरील स्वरांची श्रुत्यंतरे अशी --

४ ३ २ ४ ४ ३ २ — आधुनिक
४ ३ २ ४ ४ ३ २ — प्राचीन

नाटचशास्त्रकार भरतमुनी षड्जाचे स्थान चौथ्या श्रुतीवर मानीत. याच स्थानी आज आपण ऋषभ मानतो. हे प्रयोगसिद्ध असून ऋषभाच्या श्रुतीही चारच असतात.

भरतांचे श्रुतिस्वर ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी̍

प्रचलित श्रुतिस्वर सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा̍

या दोन्ही प्रथा शास्त्रीय आहेत, हे भरत-शार्ङ्गदेवांच्या सारणाचतुष्टयाच्या प्रयोगाने सिद्ध आहे. ते –

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी (१)
ध्रुववीणासप्तक, षड्जग्राम

मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा (२)
चलवीणासप्तक, षड्जग्राम

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी (३)
भरतध्रुववीणा, मध्यमग्राम

मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सां (४)

भरतचलवीणा, मध्यमग्राम

यांतील क्र. २ व ४ हीच सप्तके प्रचलित हिंदुस्थानी षड्जग्रामिक व मध्यमग्रामिक होत. मात्र प्राचीन व प्रचलित श्रुतिव्यवस्थेत व संख्येत फरक नाही.

प्राचीन ष. ग्रा. श्रुतिव्यवस्था	...	४	३	२	४	४	३	२
प्रचलित ष. ग्रा.	...	४	३	२	४	४	३	२
प्राचीन म. ग्रा. ,,	...	४	३	२	४	३	४	२
प्रचलित म. ग्रा. ,,	...	४	३	२	४	३	४	२

प्रचलित श्रुति-स्वर-कंपनसंख्या

ष. ग्रा. सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सां

कंपने – २४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०५ ४५० ४८०

म. ग्रा. सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सां

कंपने – २४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०० ४५० ४८०

वरील समग्र मांडणीवरून जाणकाराला कळून येईल की, प्राचीन षड्ज-ग्रामिक चतुःश्रुतिक पंचम व मध्यमग्रामिक त्रिश्रुतिक पंचम यांचीच आधुनिक रूपे म्हणजे ४०५ कंपनांचा चतुःश्रुतिक धैवत = षड्जग्राम, व ४०० कंपनांचा त्रिश्रुतिक धैवत = मध्यमग्राम होत. म्हणजेच सतारीवरील पंचमाच्या तारेखाली क्र. १-च्या पड्यावर उमटणारा चतुःश्रुतिक धवत ४०५ कंपनांचा षड्जग्रामिक, व मध्यमाच्या तारेखाली क्र. २-च्या पड्यावर उमटणारा त्रिश्रुतिक धैवत ४०० कंपनांचा मध्यमग्रामिक होय.

अशी ही नैसर्गिक परंतु वास्तववादी शास्त्रीय घटना आधुनिक नसून हजारो वर्षांपूर्वीची आणि संशोधक-प्रस्थापक भरतमुनींची होय. ही घटना आजच्या हिंदुस्थानी संगीतात प्रकर्षाने राबविली जाते, परंतु तीवर प्रकाश पडत नाही. कारण आजच्या संगीतप्रथेत ग्राम मानिले जात नाहीत, ते लुप्त झाले आहेत. वस्तुतः, ग्राम लुप्त झालेले नसून संशोधकीय विचार आणि ज्ञान लुप्त झाले आहे, हे खरे कारण आहे. शास्त्रीय गायनाची तरफदारी मोठ्या डौलाने केली जाते, हे उत्तमच आहे. परंतु प्राचीन ऋषिमुनींच्या अलौकिक बुद्धिमत्तेतून प्रसवलेले ज्ञान व सिद्धांत-शास्त्र यालाही फार मोठी किंमत आहे. आजचे प्रगत विज्ञान प्राचीन शास्त्राव्यतिरिक्त निराळे असे सुतराम काही दर्शवीत नाही.

पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथात ४०० कंपनांचा पाश्चात्त्यांचा धैवत आम्ही वापरतो, असा उल्लेख आहे. हा धैवत पाश्चात्त्यांचा का भारतीय, याचा खुलासा वर केला आहेच.

पाश्चात्त्य व भारतीय मूलभूत स्वरसप्तक

ॲरिस्टॉक्झेनस् व पिथॅगोरस यांचे ग्रीक स्वरशास्त्र अर्वाचीन पाश्चात्त्य पंडितांना भारी पडले. संशोधनाच्या क्रांति-उत्क्रांतीतून प्राचीन ग्रीक मेलडी पडद्या-आड जाऊन अर्वाचीन हार्मनी पाश्चात्त्य संगीताच्या रंगमंचावर आली. यातही सुधारणा म्हणजे 'टेंपर्ड' स्केलचा उदय व वापर! असा हा पाश्चात्त्य स्वर-शास्त्राचा इतिहास आहे. या परंपरेत निसर्गाला कृत्रिमतेचा मुलामा चढविला गेला. ४०५ कंपनांचा धैवत (A) ३०० कंपनांच्या गान्धाराशी (E) संवाद करणे शक्य नाही. म्हणून पाश्चात्त्यांनी ४०० कंपनांचा धैवत स्वीकारिला व त्याचे मूलभूत स्वरसप्तक,–स्वराष्टक तयार केले. ते वापरले जाते. परंतु या नैसर्गिक स्वरसप्तकाची ऑर्गन, हार्मोनियम्, पियानो, क्लॅरिओनेट यांसारख्या वाद्यांत अडचण निर्माण होऊन खोळंबा होऊ लागल्यामुळे अन्ती 'टेंपर्ड' – कृत्रिम स्केलची योजना निश्चित झाली.

नॅचरल,– नैसर्गिक व टेंपर्ड,– कृत्रिम या दोन स्केलसमध्ये फरक आहे नैसर्गिक स्वराष्टकात ४०० कंपनांचा धैवत म्हणजे भारतीय प्राचीन-अर्वाचीन मध्यमग्रामिक धैवत होय. मध्यमग्रामात म हा स्वर आरंभक मानिता

म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म

असे प्राचीन श्रुतिस्वरसप्तक होते. याचेच आधुनिक रूपांतर –

प ३ ध ४ नी २ सा ४ रे ३ ग २ म ४ प

असे होते. यातील षड्ज-आरंभक स्थायी मानून जे सप्तक मिळते, ते

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा होय.

२४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०० ४५० ४८० कंपने.

पाश्चात्त्य प्रचलित स्वरसप्तक (स्वराष्टक) खालीलप्रमाणे आहे–

C	D	E	F	G	A	B	C	स्वर
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०	कंपने

हे सप्तक म्हणजे भारतीय प्राचीन-अर्वाचीन मध्यमग्रामसप्तकाचा राजरोस स्वीकार होय, हे विचारी माणसाला पटण्याजोगे आहे. आणि हेही पटावे की,

पाश्चात्यांनी असा स्वीकार करिताना म-ला म्हणजेच F-ला सा-C मानून आपले सप्तक मानिले आहे. या सर्व घालमेलीतून निष्कर्ष निघतो तो आधुनिक पाश्चात्त्य संशोधकांना प्राचीन ग्रीक स्वरशास्त्र उमगले नाही, आणि संशोधन-प्रयत्नांतून जे समजून-उमजून प्रस्थापित केले, ते भारतीयच होय हा. याचा बोध घ्यावयाचा तो हा की, संगीताच्या ध्वनि-रंजकनाद-श्रुति-स्वरांचे आद्य संशोधक प्राचीन भारतीय आचार्य-पंडित होत, पाश्चात्त्य नव्हेत.

वरील विवेचन प्रांजल, बुद्धिमान परंतु निष्पक्षपाती कलाकाराला पटण्याजोगे आहे. यात पाश्चात्त्य व भारतीय असा भेद अप्रस्तुत आहे. निसर्ग हा देशपरत्वे भेदाभेद मानीत नसतो. स्वरांच्या कंपनसंख्या व गुणोत्तरे ही पाश्चात्त्यांची, हे मानावयालाच हवे. पण ही व्यवस्था आमच्या प्राचीन संशोधकांनी केली नाही, म्हणून त्यांचे स्वरशास्त्र चुकीचे, ही कल्पना मात्र भ्रामक होय.

संगीतशास्त्र बुद्धिगम्य आहे, याचा तपशील वेगवेगळ्या भाषांत अनेक तऱ्हांनी मांडिला जातो. ज्याला जे सापडते, ते तो मांडतो. अशा मांडणीत एकसूत्रता नसली, तरी कोणत्याही देशाच्या स्वरमीलनात एकसूत्रता असणे आवश्यक आहे. स्वरशास्त्राला जातधर्म ही बंधनें नाहीत. स्वरांची नैसर्गिक जात व गुणधर्म यांना महत्त्व आहे. भिन्नभिन्न रुचींच्या लोकांना संमत होणारे एकच तत्त्व म्हणजे स्वरतत्त्व होय. संशोधनात गढलेला संशोधक शेवटी स्वरांच्या वास्तविक स्थितीवर येईल, अशी या स्वरतत्त्वातच शक्ती आहे. प्रत्येक माणसाच्या धुनेबरोबर स्वर आपली धुन मिळवू शकतो, असा जरी स्वरांचा लौकिक असला, व प्राणिमात्राची त्यावर सत्ता चालते, व यामुळे तो आपलासा होतो, अशी जरी समजूत करून घेतली, तरी स्वरांचे मीलन त्यांच्या भावतत्त्वावर अवलंबून असते, हे विसरता नये. कित्येक संशोधकांना आपण काही पाहत-ऐकत आहो, असे समाधान देण्याची जागा स्वरांत जरी असली, तरी संगीतस्वरतत्त्व ही एक महान शक्ती आहे, हे दृष्टीआड करून चालण्याजोगें नाही.

हिंदुस्थानी संगीतातील स्वरांतर्गत श्रुतिव्यवस्था

श्रुतीची व्याख्या व अर्थ प्राचीन ग्रंथांत दिला आहे.

[परिशिष्ट क्र. ५२ पहावे.]

प्राचीन संगीतशास्त्रकारांनी मूलभूत स्वरसप्तकात श्रुतिसंख्या एकूण २२ मानिली आहे. संगीतात कार्यवाही ठरणारी स्वरसप्तके तीन : मन्द्र, मध्य व तार. अशा प्रत्येक सप्तकातील स्वरांतर्गत श्रुती २२ असतात. मिळून श्रुतिसंख्या २२ × ३ = ६६ मानिली आहे.

श्रुती म्हणजे स्वरांतर्गत सूक्ष्म नाद होत. असे सूक्ष्म नाद २२ असतात. संगीताच्या स्वरशास्त्राचा गणिताशी संबंध आहे, याही दृष्टीने विचार करावयाचा आहे. प्राचीन शास्त्रज्ञांप्रमाणे आधुनिक शास्त्रज्ञही बुद्धिमान व विचारी आहेत. त्यांतील काही विद्वान श्रुती मानावयाला तयार नसतात. शास्त्राचा अभ्यास करून कोणतीही समस्या योग्य मार्गाने सोडवावयाची झाल्यास योग्य त्याच दिशेने प्रयत्न केले पाहिजेत, आणि त्या प्रयत्नांत आढळून येणारी वस्तुस्थिती विचारात घेणे आवश्यक असते. संशोधन ही एक विलक्षण बाब खरी. संशोधनकार्यात मनाचा समतोलपणा राखून संयमी वृत्तीने अचूक निर्णय करून, अतर्क्यातील तर्क्य साध्य करून ते प्रस्थापित करणे हे सोपे किंवा सुलभ नसते. मनात आले, ते कागदावर मांडून मोकळे होणे म्हणजे संशोधन व सिद्धान्त प्रस्थापित करणे नव्हे. तेव्हा श्रुती व्यर्थ मानणाऱ्या विद्वानांच्या मताला फारशी किंमत नाही,– नसावी.

स्वरांतर्गत २२ श्रुती हा सखोल संशोधनाचा व चिकित्सक बुद्धीच्या निर्णयाचा भाग आहे. प्राचीन काळी वैज्ञानिक उपकरणसाहित्य नसताही मानवी कर्णाची प्रखर श्रवणशक्ती व क्षमता किती होती, हे या श्रुतिप्रकरणावरून सिद्ध होते. वाङमय, शास्त्र, कला, कौशल्य इत्यादी अनेक क्षेत्रांत आमचे प्राचीन पूर्वज पारंगत होते. जगाचा इतिहास व काल यांचे मनन, अभ्यास करिता भारत देश पुढारलेला आणि सुसंस्कृत होता, याची साक्ष पटते.

आधुनिक विज्ञानयुगात प्रगत उपकरणांद्वारे अचूक सिद्धांत सुलभ रितीने अभ्यासून मांडिता येतात, व शास्त्र प्रस्थापित करिता येते. अशा आधुनिक शास्त्रीय प्रयोगांत व अनुभवांत भरतमुनींचे स्वरशास्त्रसिद्धांत निर्भेळ, निर्विवाद व अचूक ठरतात, ही एक अभिमानाची बाब आहे; महत्वाची तर आहेच.

श्रुतींची निर्मिती, त्यांची संख्या, स्थाने, त्यांची उपयुक्तता व भारतीय संगीतात श्रुतींचा प्रयोग व महत्त्व या दृष्टीने श्रुतींकडे पाहणे जरूर आहे. भारतीय संगीत टिकविले गेले, परंतु या संगीताचे बहुमोल शास्त्र विसरले जावे, ही आमची परंपरा प्रगतीच्या वाटचालीत धोक्याची आहे. शास्त्रीय संगीत भारतीय शासनाने महत्त्वाचे मानिले, पण अशा संगीताचे शास्त्रही महत्वाचे आहे, ही जाणीव मात्र शासनाला तितकीशी नाही, असे म्हणावे लागते. भारतीय कलाकाराला शास्त्रीय संगीत-कलेचा अभिमान आहे. पण या कलेत संगीत व शास्त्र यांचा मिलाफ असता नुसत्या संगीताची उपासना करून तो व्यर्थ शास्त्रीय ही उपाधी लावून मिरवतो. शास्त्रीय संगीतात राग, त्यांच्या वेळा, आरोह-अवरोह, संपूर्ण, संकीर्ण, षाडव, औडुव, छायालग, आर्विभाव, तिरोभाव, चढाउतरा, शुद्ध, कोमल, तीव्र ही नुसती भाषा अवगत असणे म्हणजे संगीताच्या शास्त्रातील वाकबगारी नव्हे. दिवसानुदिवस

भारतीय संगीतकला पाश्चात्त्य देशांत प्रसृत व आवडती होत असता ही शास्त्र-विहीन वाकबगारी धोक्याची होय. पाश्चात्त्य लोक कला आत्मसात करिताना कलेला सौंदर्य व महत्त्व कशामुळे प्राप्त होते, त्याच्या कारणांचाही अभ्यास करितात.

कोणतीही वस्तू किंवा कला जेव्हा चिरकाल टिकून राहते (अर्थात कालमानाने नावीन्याने), शतकानुशतके तिची अवनती न होता प्रफुल्लतेने वृद्धिंगत होते, कर्णमधुर होते, सौन्दर्यसंपन्न बनते, रसभावनांचा आविष्कार तिच्याद्वारे घडून येतो, तेव्हा मानवी अन्त:करण नम्र होते, व भक्तिभावाने अन्त:करण भरून येऊन ईश्वरी अस्तित्वाचा त्याला साक्षात्कार होतो. या सर्व गोष्टींचे मूळ कलेच्या शास्त्रात आहे. संगीतातील षड्ज-पंचम, षड्ज-मध्यम, षड्ज-गान्धार हे संवादभाव व त्यांची निर्मळ अनुभूती यांचे कारण शुचिर्भूत शास्त्र होय. आमचे प्राचीन संस्कृत ग्रंथकार, त्यांची अलौकिक बुद्धिमत्ता, त्यांचे शास्त्र आणि सिद्धान्त यांची कदर पाश्चात्त्यांनी करावी, आणि आम्ही मात्र त्यांची उपेक्षा करून प्राचीनांच्या कर्तृत्वाचे पोकळ गोडवे गाऊन वृथाभिमान प्रकट करावा, याने लाभ नाही.

श्रुतिव्यवस्था निरर्थक मानावयाची काय ?

—ती निरर्थक मानणारे मानोत. पण प्राचीन आचार्यांनी किंवा प्रथमत: भरत-मुनींनी स्वरसप्तकात २२ श्रुती व प्रत्येक स्वर विशिष्ट श्रुतिसंख्येने पूर्ण मानिला.

उदा. ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी = २२ श्रुती

यावरून निषाद व षड्ज यांतील चार श्रुती या षड्जाच्या होत. याचा अर्थ निषादाचे स्थान विशिष्ट श्रुतीवर आणि षड्जाचे स्थान ४-पकी चौथ्या अंत्य श्रुतीवर हा आहे. हेही उघड आहे की, निषादाचा ध्वनी उच्च-उच्च होत षड्ज-ध्वनीवर स्थिर होतो. याच्या उलट षड्ज-निषादांमधील ध्वनीची नीच-नीच अवस्था. ही अवस्था म्हणजेच श्रुती व त्यांची संख्या, हे प्राचीनांनी उघड केले आहे. क्रमयुक्त शुद्धस्वरांची मालिका ही अतूट ध्वनीमध्ये उच्चतेने किंवा उलट क्रमाने गुंफिलेली असते. शुद्ध स्वरांना गुंफणारे मधील सूक्ष्म ध्वनी किंवा स्वर 'श्रुती' या संज्ञेने प्राचीन पंडितांनी समजावून दिलेले आहेत. ही शास्त्रीय वस्तुस्थिती श्रुती न मानणाऱ्यांनाही नाकारता येणार नाही.

प्रचलित ख्यालगायकी शास्त्रीय मानिली जाते. या गायकीतील शास्त्रीयता काय व कशी, असा प्रश्न केला, तर समर्पक उत्तर मिळत नाही. रागदारीत स्वरांची उच्चनीचता म्हणजे स्वर अतिकोमल, कोमल, तीव्र व तीव्रतर होतात, पण याचा अर्थ रागांचा प्रपंच नुसत्या १२ स्वरांवर विसंबून नसतो. बाराहून अधिक स्वर

शास्त्रीय संगीतात कार्यवाही असतात. बाराच स्वर म्हणजे १२ श्रुती. मग उरलेल्या १० श्रुती अनुपयोगी मानावयाच्या काय, असा प्रश्न येतो. याचे समर्पक उत्तर 'सर्व श्रुती या-ना-त्या प्रसंगी व कारणाने उपयोगात येतात,' हे आहे.

हल्लीच्या संगीतकलेत शास्त्र जाणले जात नाही, याचे कारण शास्त्राबद्दलची उदासीनता व त्यामुळे येणारी अनभिज्ञता. असे असूनही पेश केलेली कला मात्र अभिजात निपजते. याचे कारण शास्त्र माहीत नसले, तरी निसर्ग ते पाळावयाला लावतो, –ते पाळणे भाग पाडतो हे. वीणातंत्रीतून निर्माण होणाऱ्या स्वयंभू स्वरपंक्तींचा व त्या स्वरांतील संवादतत्त्वांचा आविष्कार निसर्ग घडवून आणतो. याचे साक्षात प्रतीक म्हणजे भारतीय तानपुरा आहे. तानपुऱ्यातून निर्माण होणाऱ्या सप्त शुद्धस्वरांचे ध्वनिवलय ही सुरेलपणाची लक्ष्मणरेषा ठरल्यावर कलाकारावर त्याचा परिणाम होऊन ती त्याला मर्यादेबाहेर जाऊ देत नाही. या मर्यादेचे उल्लंघन म्हणजे बेसूरपणा होय.

भाषेमध्ये वाक्ये, वाक्यांत शब्द, शब्दांत स्वर-व्यंजने आणि या सर्वांचे व्याकरण म्हणजे शास्त्र. स्वरांच्या मृदु-तीव्रतेने रसभावना कळून येते. वाङ्मयातही या गोष्टींना फार महत्त्व आहे. संगीतात गद्याला पद्याची जोड देता ते काव्य ठरते. संगीतात शब्दकाव्याप्रमाणे स्वरकाव्यालाही महत्त्व आहे. रणनात्मक अवस्थेतील श्रुती ही व्यंजने मानिली, तर अनुरणनात्मक अवस्थेत स्वर निर्माण होतात. स्वराची पूर्णावस्था म्हणजे विशिष्ट श्रुतिगुच्छाचे अस्तित्व. श्रुतिगुच्छाची जोड मिळाल्याशिवाय स्वर पूर्ण होत नसतो. व्यंजनरूप श्रुती आणि स्वररूप शब्द यांच्या संयोगाने संगीताचे स्वरकाव्य तयार होते. संगीतात खड्या सुरांचाच उपयोग केला जातो, असे नसून २२ श्रुतीही प्रसंगानुसार उपयोजिल्या जातात. म्हणून संगीतात निरनिराळ्या रसभावनांना महत्त्व प्राप्त होते. याचे कारण निरनिराळ्या श्रुतियुक्त स्वरांची योजना हे आहे.

प्राचीन ग्रंथकारांची स्वरांतर्गत श्रुतिव्यवस्था दुर्लक्षिण्यासारखी नाही. हिंदुस्थानी गायकीतील सौंदर्य, रंजकता, वेधकता, भक्तिभाव, चित्ताला समाधान देणारी आकर्षकता इत्यादी गुण श्रुतियुक्त स्वरयोजनेमुळे निर्माण होतात. म्हणून श्रुती या विषयाची अवहेलना न करिता त्याचा परिपूर्ण अभ्यास करावयास हवा.

स्वरांतर्गत श्रुत्यंतरे समान वा असमान ?

– असा वादग्रस्त प्रश्न आहे. प्राचीन आचार्यांच्या श्रुती गणितसिद्ध आहेत. स्वरशास्त्रात गणितही येते. तेव्हा श्रुती समान की असमान अंतरांच्या, हा प्रश्न सोडविण्यासाठी गणिताचा आश्रय आवश्यक आहे. श्रुत्यंतरे समान मानून सप्तकाचे

२२ समान भाग करून काही आधुनिक विद्वानांनी प्रत्यक्ष प्रत्यय घेतला, तेव्हा स्वरांची मूलभूत स्थाने चुकली आणि संवादतत्त्वाचाही अभाव कर्णप्रत्ययास आला. पण समान श्रुत्यंतराचा हा मनोविकार थंडावला. काही विद्वान सप्तकांतर्गत श्रुतीची संख्या २४–२७ मानितात. परंतु गतकालातील प्राचीन-मध्यकालीन ग्रंथकार श्रुती २२-च मानीत आले आहेत. श्रुती समान वा असमान हा वाद या ग्रंथकारांचा नाही, असे ग्रंथांवरून कळून चुकते.

श्रुतींविषयी पं. भातखंडे यांचे ग्रंथगत मत

पं. भातखंडे-कृत हिंदुस्थानी संगीतपद्धती, क्र. पु. माला भाग ४ यात दिल्याप्रमाणे

"मागील चारपाचशे वर्षांत ग्रंथकार श्रुती सारख्या मानीत नसत. 'अनूपविलास' ग्रंथात दिसते ते — उत्तरोत्तरसंकोचस्त्वाकाशे भवति ध्रुवम् । समभागप्रकल्पोऽत्र न साधु मन्यते बुधैः । तस्माद् भागास्तु विषमाः कल्पिता भरतादिभिः ।। भावभट्टाचा भरत नाटयशास्त्रकार भरत नव्हे. –"

असेही पं भातखंडे म्हणतात. कारण 'नाटयशास्त्रकार भरत आपल्या श्रुती समान मानीत असे,' असे स्वतः पं. भातखंडेच म्हणतात. या म्हणण्याविरुद्ध पं. भावभट्टाचे मत आणि भरतांचा पुरावा हा पं. भातखंडे यांना पसंत नाही. म्हणून 'भावभट्टाचा भरत हा नाटयशास्त्रकार भरत नव्हे,' असा निकाल पं. भातखंडे यांनी दिला असावा. पुढे पं. भातखंडे म्हणतात—

"हृदयनारायण देव (इ. स. १६६४), भावभट्ट (१६४०), पं. अहोबल (सतरावे शतक), श्रीनिवास (सतरावे शतक, उत्तरार्ध) इत्यादी ग्रंथकार श्रुती असमान मानीत. याच असमान श्रुतितत्त्वकारांनी हिंदुस्थानी स्वरस्थानांशी उत्तम मिळती अशी स्वररचना केली व परंपरेचे व शास्त्रोक्तपणाचे गौरव आणले." तेव्हा याच परंपरेत "भरतशार्ङ्गदेव श्रुती समान मानीत," हे पं. भातखंडे यांचे मत कसे-काय शोभून दिसते, याचा विचार सुज्ञ वाचकांनी करावयाचा आहे. अशा वक्तव्याने जिज्ञासूंची दिशाभूल होते.

क्लेमेंटस् यांचे श्रुतीसंबंधी मत

मुंबई विद्यापीठात सन १९२६-मध्ये ई. क्लेमेंटस् यांची व्याख्याने झाली. त्यांचे इतिवृत्त प्रसिद्ध झालेले आहे. त्यांत ते म्हणतात – "सप्तकातील स्वर व त्यांचे समान भाग मानण्याची प्राचीन रीत म्हणजे मनमानी, परंतु कच्च्या लाग्रतम

पद्धतीवर उभारलेले सिद्धांत असावेत. परंतु प्राचीन भारतीय श्रुतिसिद्धांत म्हणजे विलक्षण व अचूक बुद्धिमत्तेने मांडलेले सिद्धांत होत."

[यासंबंधी क्लेमेंट्स् यांचे भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ५४]

फॉक्स-स्ट्रॅंग्वेज् यांचे श्रुतींसंबंधी मत

"श्रुतीसंबंधी भरतांचे मत सर्व श्रुती समान (१/२२) होत्या, असे नव्हते. याचा पुरावा श्लोक क्र. २५-नंतरचा गद्यभाग जो भाषांतरात वगळला गेला आहे, त्यात मिळतो."

कृ. ब. देवल यांचे मत

म्यूझिक ईस्ट अॅण्ड वेस्ट कंपेअर्ड या ग्रंथात श्रुतींविषयी देवल म्हणतात— "प्राचीन संस्कृत ग्रंथकारांना प्रचलित ध्वनिशास्त्रसिद्धांत जे प्रस्थापित करिते, त्याची पूर्ण कल्पना व जाणीव होती. त्यांनी मांडिलेले ध्वनिस्वरशास्त्र हे अत्यंत विचारपूर्वक केलेले आणि नियमांच्या पुरेपूर चौकटीत अचूक बसणारेच मांडिले आहे."

श्रुती समान आणि असमान मानणाऱ्या दोन्ही पंथांचे ग. ह. रानडे यांनी केलेले समर्थन व त्याचे निराकरण

ग. ह. रानडे हे विज्ञानशास्त्रपटू प्राध्यापक होते. विज्ञानात ध्वनी, विशेषत: संगीताचे ध्वनी, निसर्गनियमबद्ध असतात, याची त्यांना पूर्ण जाणीव व अनुभव होता. कै. रानडे संगीतज्ञ व शास्त्रज्ञ होते. 'संगीताचे आत्मचरित्र' अथवा 'सुशिक्षितांचे संगीत' (मराठी, १९३३) व 'हिंदुस्तानी म्यूझिक : अॅन आउटलाइन ऑफ इट्स् फिजिक्स अॅण्ड ईस्थेटिक्स्' (इंग्रजी, १९५१) हे त्यांचे ग्रंथ व इतर अनेक इंग्रजी-मराठी लेख प्रसिद्ध आहेत.

वरील (श्रुती) विषयावर रानडे यांनी इंग्रजीत एक निबंध लिहिला आहे. त्याचा मथळा 'इटर्नल पॅरॅडॉक्स ऑफ इंडियन म्यूझिक : द श्रुतीज्' असा आहे. त्यांत कै. रानडे म्हणतात —

"श्रुतिविषयाचा अभ्यास आणि सोडवणूक हा विषय फार गहन झाला आहे. शिवाय, या विषयासंबंधी विद्वानांच्या कार्यात अनेक मतभेद आहेत. सप्तकात २२ श्रुती, याबद्दल प्राचीन ग्रंथकारांत मात्र एकमत आढळून येते. या प्राचीन ग्रंथकारांत भरतमुनी अग्रेसर होत. श्रुतिविषयक चर्चेवरून असा ग्रह होतो की, २२ श्रुती या समान अंतराच्या असाव्या. म्हणजे टेंपर्ड स्केलमध्ये ज्याप्रमाणे १२ स्वर समविभागी असतात, त्याप्रमाणे श्रुत्यंतरेही समविभागी असावीत. याउलट असेही म्हटले जाते की, श्रुत्यंतरे समान नाहीत, आणि रागांच्या नावीन्यात किंवा विशिष्ट

रागाच्या आरोह-अवरोहांत श्रुतींच्या किमती बदलत जातात; यामुळे परिणामही वेगवेगळा होतो. अशा प्रकारे दोन मतांच्या प्रवाहांतील कोणते तरी एक मत खरे, ग्राह्य मानावयाला हवे. श्रुतींसंबंधी असे द्विधा मत झाल्यामुळे पाश्चात्त्य पंडितांचा ग्रह भारतीय संगीताविषयी व शास्त्राबद्दल प्रतिकूल झाला, तर अप्रस्तुत नव्हे. पं. भातखंडेही या संकटात सापडले. माझ्या मते श्रुतीविषयी द्विधा मते रास्त आहेत. उदा. ज्या दोन स्वरांत एक नव्हे, तर १६ कंपनांचा फरक आहे, असे दोन स्वर एकाच वेळी वाजविले असता त्यांतील नैसर्गिक फरक ओळखणे मानवी कर्णाला साध्य होत नाही; पुन्हा प्रयोग केल्यास हेच स्वर निराळे, विवादी भासतात. "

रानडे यांनी या प्रकरणात स्टीव्हन्सचे व फ्लेचरचे प्रयोग आणि निष्कर्ष यांचे पुरावे दिले आहेत. ते असे — " १५० सायकल्सचा (आंदोलने) एक आणि १४७ सायकल्सचा दुसरा स्वर घेऊन प्रत्यय घेतला, तर दोन्ही नादांत फरक नाही, असे वाटते. फ्लेचरचे प्रयोगही हेच दर्शवितात. २०० सायकल्सचा एक स्वर ४० डी. बी.वर घेऊन आणि २२२ सायकल्सचा एक स्वर १०० डी. बी.-वर घेऊन दोन्ही एकत्र वाजविले असता फरक कळून येत नाही. याचप्रमाणे २०० आणि ४०० सायकल्सचे स्वर घेतले, तर २००-चे ४०० हे सप्तकांतर होते. आणखी एक स्वर ४२१ सायकल्सचा घेतला. हा ४२१ सायकल्सचा स्वर आणि २२२ सायकल्सचा स्वर या दोन स्वरांत सप्तकांतर निर्माण होते का ? या दृष्टीने प्रत्येक प्रकारचा स्वर निरनिराळा वाजविता सप्तकांतराचा भास होतो, परंतु हेच स्वर एकदम, एकत्र वाजविले असता एकापेक्षा दुसरा निराळा, असे मानवी कर्णाला उमगून येते. विज्ञानप्रयोगात ठरणारा स्वराचा आवाज मानवी कर्ण अणुरेणूने ग्रहण करितो, असे नाही. म्हणून श्रुती समान मानणारा पक्ष आणि असमान माणारा पक्ष — दोन्ही बरोबर आहेत. "

रानडे शेवटी स्टीव्हन्स व फ्लेचर यांचे प्रयोग देऊन मानवी कर्ण व विज्ञान यांच्या प्रयोगांतील वस्तुस्थितीत फरक दर्शवितात. भारतीय संगीतातील 'गमक' या प्रकाराचा आश्रय घेऊन श्रुती समान वा असमान असणारे दोन्ही पक्ष बरोबर आहेत, असे ते म्हणतात. आणि विज्ञान जे सांगते, ते मानवी कर्ण सांगत नाही, असे सुचवून एका पक्षाला एका श्रुतीचा ध्वनी त्यापुढील श्रुतीच्या ध्वनी-प्रमाणेच कानांला भासतो, तर विज्ञानप्रयोग निराळेच सिद्ध करितो, असे म्हणतात. भास आणि विज्ञान यांत श्रुतींच्या किमती निराळ्या ठरविल्या जातात, आणि २२ श्रुती समान की असमान, हे जर विज्ञान ठरविते, तर भासाला किमत नसून विज्ञानाला किमत देणे कर्तव्य आहे. अशा प्रयोगातच श्रुतीची समस्या खऱ्या अर्थाने सोडविली जाते, याला महत्त्व आहे. भास म्हणजे शास्त्र नव्हे.

प्राचीन पंडितांनी स्वरांच्या किंवा सूक्ष्म स्वर-श्रुतींच्या किमती कंपनसंख्येने दिल्या नाहीत; परंतु आधुनिक विज्ञानशास्त्रनिपुण त्या देऊ शकतात. आणि एक श्रुती दुसरीप्रमाणे नाही, हेही ठरवू शकतात. पं. अहोबल, श्रीनिवास, भावभट्ट या ग्रंथकारांच्या ठाम मतानुसार श्रुती या षड्जपंचमभावाने युक्त आहेत.

मध्यपूर्वोत्तराबद्धवीणायां गात्र एव वा।
षड्जपञ्चमभावेन श्रुतीर्द्वाविंशतिं जगुः ॥

या सूत्रसिद्धांतात प्रचलित ध्वनिविज्ञानशास्त्र सामावलेले आहे. आणि श्रुती समान का असमान, याचे समर्पक उत्तरही या उक्तीत आहे. पण लक्षात कोण घेतो ?

आजचे विज्ञान छेडल्या तारेत सा-प-भाव निर्माण होतो, असे ठामपणे सांगते, व प्रयोगात व प्रत्ययातही त्याचा अनुभव येतो. तेव्हा बावीस श्रुतींपैकी प्रत्येक ध्वनीची तार ताणून छेडिली असता तिच्यातून तिचा पंचम निघणार, हे उघड आहे. प्राचीन शास्त्रकारांनी प्रत्येक शुद्धस्वराला विशिष्ट श्रुतिसंख्या वाटून दिलेली आहे. म्हणजे प्रत्येक स्वर आपल्या श्रुतिसंख्येतील अंत्यश्रुतीवर स्थिर होतो. 'सा' हा ज्या विशिष्ट अंत्य श्रुतीवर स्थिर होतो, तो ध्वनी तारेसारख्या माध्यमातून उत्पन्न करिता सा-चा प हा स्वयंभूरीत्या या तारेतून निर्माण होतो, तो षड्जापासून १३-व्या श्रुतीवरील असतो. या पंचमापासून १३-व्या श्रुतीवर ऋषभ मिळतो. तोही विशिष्ट क्रमांकाच्या श्रुतीवर स्थिर होतो. अशा पद्धतीने सर्व श्रुती षड्जपंचमभावाने जोडता येतात. स्वरांच्या कंपनसंख्या माहीत झाल्या, की श्रुतींच्या षड्जपंचमभावानुसार प्रत्येक श्रुतीची किंमत काय, आणि कंपनांच्या वजाबाकीने कोणती श्रुती कोणत्या दुसरीहून मोठी वा लहान, हे समजून श्रुत्यंतरे समान की असमान, हे ठरविता येते. हे ठरविल्यावर समान मानणारा पक्ष आणि असमान मानणारा पक्ष यांतील खरा पक्ष कोणता, हेही ठरविता येते. तेव्हा भारतीय श्रुती हा पॅरॅडॉक्स नसून ऑर्थोडॉक्स व विज्ञानशास्त्रसिद्ध वस्तुस्थिती आहे. सिद्ध मार्गाने या विषयाचा अभ्यास करिता श्रुतिविषय म्हणजे डोकेदुखी नाही, तर प्राचीन ऋषिमुनींच्या बुद्धिचातुर्याची जाणीव करून देणारा मनोरंजक विषय आहे. यात नरो वा कुंजरो वा असा प्रकार नाही.

श्रुती समान वा असमान या विषयाची सोडवणूक करिताना षड्ज-पंचमभावात १३ श्रुती, षड्जमध्यमभावात ९ श्रुती व षड्जगान्धारभावात ७ श्रुतीच का, तसेच सप्तकात २२-च श्रुती का, अशा अनेक प्रश्नांची उत्तरे शास्त्रशुद्ध रितीने पुणे वाडिया कॉलेजमधील प्राध्यापक डॉ. एच्. व्ही. मोडक, पीएच्.डी. यांनी जानेवारी १९६१ साली इंडियन सायन्स कॉंग्रेसच्या ४८-व्या अधिवेशनात

वाचलेल्या निबंधात दिली आहेत. हा निबंध 'द जर्नल ऑफ म्यूझिक अकादमी' (मद्रास) या त्रैमासिकात (व्हॉल्यूम XXXVIII, विभाग I–IV, १९६७) प्रसिद्ध झाला आहे. शिवाय, दुसरा निबंध मुंबई विद्यापीठ जर्नल, व्हॉल्यूम XXX, भाग ३ व ५ यांमध्ये (सन १९६७ व मार्च १९६८) प्रसिद्ध झाला आहे. या दोन निबंधांत प्राचीन आणि आधुनिक श्रुति-स्वर-संवादाचा तंतोतंत मेळ आधुनिक इलेक्ट्रॉनिक्स उपकरण-साहित्याद्वारे कसा बसतो, याचे सखोल विवेचन आहे. याने प्राचीन व अर्वाचीन श्रुतिस्वरशास्त्रात गोंधळ घालणाऱ्या आधुनिक विद्वानांचा भ्रमनिरास होण्यास बरीच मदत होईल. डॉ. मोडकांचे कार्य निश्चित स्वरूपाचे आहे. त्याची दखल घेणे योग्य आहे.

पं. गं. भि. आचरेकर यांचे श्रुतीसंबंधी मौलिक विचार

प्राचीन ते प्रचलित भारतीय ग्रंथकारांचे श्रुतींसंबंधीचे विचार यापूर्वी मांडिले आहेत. भारतीय संगीतातील मूलभूत सप्तकात २२ श्रुतींचा समावेश प्रथमतः भरतमुनींनी केला. महर्षी नारदांनीही हा विषय चर्चिला आहे. परंतु श्रुती-संबंधी प्रगल्भ विवेचन भरत, मतंग, शार्ङ्गदेव यांच्या ग्रंथांत आहे. हे झाले प्राचीन ग्रंथकर्ते. परंतु आधुनिक ग्रंथकारांत पं. बर्वे, मुळे, देवल, क्लेमेंटस, फॉक्स स्ट्रँग्वेज् पॉपले, आचरेकर यांनीही श्रुतींचा गहन प्रश्न विचारपूर्वक सोडवून या विषयात सुगमता प्राप्त करून दिली आहे.

श्रुती समान की असमान, हा विषय नारदी शिक्षेच्या काळापासून सोळाव्या शतकापर्यंत कोणी घेतला नव्हता. परंतु त्यानंतर पं. लोचन, अहोबल, हृदयनारायण देव, भावभट्ट, श्रीनिवास यांनी ही वैज्ञानिक समस्या सोडवून श्रुती असमान मानिल्या. त्यांच्या वेळी आधुनिक उपकरणे नव्हती; साधन म्हणजे फक्त वीणातंत्री. या ग्रंथकारांनी श्रुती असमान तर मानिल्याच, शिवाय श्रुती षड्जपंचमभावाने युक्त असतात, हा शोध समर्थित केला. आधुनिक तंत्राच्या दृष्टीने तो मौलिक मानावा लागतो.

पं. भातखंडे यांचा आग्रह असा – "भरतशार्ङ्गदेव हे श्रुती नियतप्रमाणाच्या मानीत. पं. कल्लिनाथही याच मताचे. याविषयी पं. कल्लिनाथाचे स्पष्टीकरण चांगले आहे. सारणेचा खुलासा त्याने चांगला केला आहे. सोमनाथाचेही तसेच मत आहे. याविषयी एका विद्वान लेखकाचे मत..." पं. भातखंडे यांनी भाग ४, पृ. ३९ यावर इंग्रजीत दिले आहे. त्याचा सारांश पुढे मराठीत देत आहोत. हे विद्वान म्हणतात —

"या स्पष्टीकरणाने लगेच उमगून येईल की, सप्तकांतर्गत श्रुत्यंतरे ही येथून-तेथून सारखीच, नियतप्रमाण आहेत. भरत म्हणतात, सर्व सप्तस्वर एक

श्रुतीने उतरवावे. या क्रियेत मध्यमग्रामिक वीणा षड्जग्रामिक होऊन पंचमात फरक करावयाचा. यावरून हेच सिद्ध होते की, भरतांचे श्रुतिप्रमाण परिमाण सर्व श्रुतींत सारखे आहे. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे, तर प्रथम व द्वितीय श्रुतीचे जे गुणोत्तर, तेच यानंतर येणाऱ्या कोणत्याही श्रुतीत असते. म्हणून प्रत्येक श्रुत्यंतर २२-चा वर्गमूळ २ = १/२ आहे."

पं. भातखंडे यांनी वरीलप्रमाणे एका विद्वानांचे मत दिले आहे, ते त्यांच्या स्वतःच्या मताने 'भरतशार्ङ्गदेव श्रुती समान अंतराच्या मानीत,' याच्या पुष्टयर्थ होय. वर दिलेले विद्वानांचे मत प्रयोगाच्या निष्कर्षाने मांडिलेले नाही. २२ श्रुती समविभागी आणि वर्गमूळ २ हा प्रयोग एस्. एम्. टागोर याही विद्वानांनी केला होता. परंतु त्या प्रयोगात भरतशार्ङ्गदेवांचा सिद्धान्त विफल झाला. त्याचा अनुभव खुद्द टागोरांनाच आला. 'पॅरॅडॉक्स'सारख्या भ्रामक कल्पनेनेही या प्रश्नाची सोडवणूक झालेली नाही. सप्त शुद्धस्वरांतर्गत २२ श्रुती सर्व विद्वान मानितात. अशा विद्वानांना हेही मान्य होईल की, 'आधुनिक प्रयोगात वाद्यावरील मुक्ततंत्री तिच्या गृहीत ध्वनीबरोबर इतरही ध्वनी (स्वर) निर्माण करिते. षड्जाबरोबर पंचमही निर्माण होतो. म्हणजे षड्जपंचमभाव निर्माण करणे हा तंत्रीचा स्वभाव आहे, हे तानपुऱ्यातील पंचमाच्या तारेतून ऋषभ निघतो, यावरून सिद्ध होते. ऐकू येणारा ऋषभ वास्तविक ऋषभ नसून पंचमाचा पंचम असतो व षड्जाच्या सापेक्षतेने तो ऋषभ ठरतो, हे कोणताही कलाकार मान्य करील. हे मान्य केल्यावर पुढील गोष्टीही मान्य होणे अपरिहार्य आहे. त्या गोष्टी अशा—

(१) सप्तकात ७ शुद्ध स्वर.

(२) सात शुद्धस्वरांत स्वर धरून २२ सूक्ष्म नाद, अर्थात श्रुती.

(३) मुक्त तंत्री छेडिली असता तिचा ध्वनी स्थायी षड्ज मानिता या षड्जाचा पंचम निर्माण होऊन तो ऐकू येतो.

(४) सा-प निर्माण करणे हा मुक्ततंत्रीचा स्वभाव आहे.

(५) २२ श्रुती किंवा ध्वनी यांतील प्रत्येक ध्वनीची तार ताणून छेडिली असता तिच्यातून पंचम निघणार.

वरील सर्व गोष्टी आजचे विज्ञान सिद्ध करिते आणि पं. लोचन ते श्रीनिवास यांनी याच गोष्टी सांगितलेल्या आहेत. तारेतून षड्ज-पंचम निघतो, हा आधुनिक शोध इ. स. १८६०-मध्ये हेल्महोल्टझ्ने लाविला. पण हेल्महोल्टझ्च्या आधीचे पं. अहोबलप्रभृती आणि त्यांच्या आधी अनेक शतके भरतमुनी होत.

पं. गं. भि. आचरेकर म्हणतात—

"आज संगीताची शास्त्रीय परिभाषा मुळीच न पाहता आम्ही शास्त्रीय संगीत गातो-वाजवितो, असा वृथाभिमान बाळगितो. वास्तविक कला व शास्त्र यांची सांगड आहेच, आणि अशी सांगड असली, तरच कोणत्याही शास्त्रीय कलेची प्रगती होते. हल्ली पहावे, तो आमच्या गायक-मंडळीची अशी समजूत झाली आहे की, प्राचीन स्वरशास्त्र आजच्या स्वरशास्त्राहून भिन्न आहे. असा समज वास्तविक पाश्चात्त्य शास्त्रसंगीताला पूरक ठरेलही, पण वास्तविक शास्त्र हे केव्हाही अबाधित असले पाहिजे, हे पाश्चात्त्य शास्त्रज्ञही मान्य करितात. आणि याबरोबर 'टेंपर्ड' स्केलही रोजच्या व्यवहारात राबवितात. ही परिस्थिती भारतीय संगीत व शास्त्र या बाबतीत सुदैवाने अस्तित्वात नाही, हे मात्र खरे. एवढी गोष्ट खरी की, प्राचीन स्वरशास्त्र अतिशय गहन आहे. तरी प्राचीन श्रुति-स्वरांचे विवरण संयमाने, विचारपूर्वक, अभ्यासू वृत्तीने समजावून घेतल्यास ते अवघड किंवा अनाकलनीय नाही. उलट, प्राचीन आचार्यांच्या विलक्षण व असामान्य बुद्धिचातुर्याबद्दल आदर निर्माण व्हावा, असा हा विषय आहे.

"पहिली घोटाळ्याची बाब म्हणजे श्रुती होय. कोणी असा प्रश्न करितात की, 'प्रमाण'श्रुतीला प्रमाण काय? याला उत्तर हेच की, प्राचीन ग्रंथांत जी 'सारणाचतुष्टयी' सांगितली आहे, ती नीट ध्यानात घेणे आवश्यक आहे. भरतादिकांच्यासारख्या प्राचीन ग्रंथांत षड्जपंचमभावानुसार करावयाच्या बावीस श्रुतींच्या बांधणीचा स्पष्ट खुलासा नाही. नंतरच्या काही शतकांतल्या ग्रंथांत ह्या श्रुती षड्जपंचमभावाने युक्त आहेत, असा खुलासा आहे. **परंतु श्रुती षड्जपंचमभावाने कशा बांधाव्यात,** हे मात्र आतापर्यंतच्या ग्रंथांत सांगितलेले नाही, स्पष्ट केलेले नाही. हे महत्त्वाचे कार्य आपणांस करावयाचे आहे.

"प्राचीन आचार्यांचा श्लोक 'चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपञ्चमाः। हा संशोधकांनी पडताळून पाहता तो तंतोतंत जुळतो. कित्येक आधुनिक संगीत-' ग्रंथकार या श्लोकाची हेटाळणी करितात; परंतु प्राचीनांचे स्वरशास्त्र हेटाळण्यासारखे नाही, हे सुज्ञांनी जाणावे. व्यवस्थित मार्गाने जाऊन समजावून घेणे हे अगत्याचे आहे. प्राचीन ग्रंथांतील दोन तुल्यबल, सारख्या वीणा घेऊन त्या योजून पाहता ही स्वरपंक्ती कसोटीस उतरते. मुख्य मुद्दा म्हणजे प्राचीन ग्रंथांत ज्या श्रुत्यंतराला 'प्रमाणश्रुती' म्हणतात, त्या प्रमाणश्रुतीचे परिमाण ठरविणे हे भानगडीचे काम आहे. परंतु ते शोधून ठरविणे हे महत्त्वाचे होय. प्राचीन-अर्वाचीन स्वर भिन्न आहेत, अशी समजूत आजपर्यंत होती. अशी समजूत जरी असली, तरी संशोधनात प्राचीन-अर्वाचीन स्वरांचा गोड मिलाफ शास्त्रशुद्ध कसा घडून

येतो, हे जाणून घेणे अगत्याचे आहे. हे कळून आल्यावर गैरसमजाला जागा उरणार नाही, अशी अपेक्षा आहे.

"प्राचीन ध्रुववीणेशी आधुनिक वीणा-सतारींचा मेळ घालून आजच्या स्वरांना प्राचीन श्रुतींचा आधार योग्य कसा ठरतो, हे पाहण्यात मौज आहे. या प्रकरणात कल्पकता जरी असली, तरी ही कल्पकता शास्त्रविरहित नाही, हे कळून चुकते.

"प्राचीन ग्रंथांनुसार स्वरांना विकृती निर्माण करणारी स्थाने तीनच. तीही दोन्ही ग्रामांत मिळून. ही तीन स्थाने म्हणजे प्राचीन आद्य ग्रंथांतील चतुःश्रुतिक स्वर सा–म–प हे होत. संशोधनपूर्वक निश्चित केलेल्या या स्वरांचाच आधुनिक रागांत उपयोग होतो. हे स्पष्ट करण्याकरिता 'मार्जनी' श्रुतीपासून सप्तकाला आरंभस्थान दिल्याने सध्याचे कित्येक राग कोणत्या प्राचीन मूर्च्छनेतून उत्पन्न होतात, हे समजून येते.

"भरतांच्या सारणाचतुष्टयप्रयोगात भरत काय मानीत व प्रयोग कसा करीत, याचा खुलासा आहेच. या प्रयोगाची या प्रकरणात द्विरुक्ती होते, असे मानिले, तरी भरतांच्या सप्तस्वरांतर्गत श्रुती षड्जपंचमभावाने कशा युक्त आहेत, हें या द्विरुक्त प्रयोगाने कळून येईल, व आधुनिक ग्रंथकारांच्या संभ्रमाचेही निरसन होईल; म्हणून या प्रयोगाची उजळणी आवश्यक होय. हा प्रयोग प्राचीनांचा खरा, परंतु प्राचीन प्रयोगात आधुनिक शास्त्रातील संशोधित सातत्य कसे कायम आहे, याचाही बोध होईल."

भरतांच्या सारणाचतुष्टय-प्रयोगाची आचरेकर यांनी केलेली शास्त्रशुद्ध फोड व प्रस्थापित केलेला श्रुतींमधील षड्ज-पंचम-भाव

"भरतादिक आद्य संगीतग्रंथकारांनी संगीताचे वर्णन सप्तस्वरांत केलेले आहे. प्राचीन ग्रंथांत षड्ज-मध्यम-पंचम या स्वरांना प्रत्येकी चारचार श्रुती, धैवत व ऋषभ या स्वरांना प्रत्येकी तीनतीन श्रुती व गान्धार-निषादांना प्रत्येकी दोनदोन श्रुती याप्रमाणे एकूण २२ श्रुतींची वाटणी केली आहे. अशा श्रुतिस्वर-रचनेला षड्जग्राम ही संज्ञा दिली. या श्रुतींचे मापन निश्चित होण्यासाठी भरतांनी 'सारणा' करावयास सांगितल्या. श्रुतींचे मापन स्पष्ट करण्यासाठी प्राचीन ग्रंथकार दोन तुल्यबल वीणा घेत. यांपैकी एकीला ध्रुववीणा व दुसरीला चलवीणा म्हणत. या दोन्ही वीणा बावीस तारांनी किंवा पडद्यांनी युक्त असत. या दोन्ही वीणांतील २२ तारा किंवा पडदे ध्वनिदृष्टया ते सारख्या जुळवून घेत, व या व्यवस्थेला षड्जग्राम मानीत. या षड्जग्रामात वीणेच्या मेरूपासून (आडीपासून) मेरूवरील श्रुती सोडून चौथ्या श्रुतीवर षड्ज, सातव्या श्रुतीवर ऋषभ, नवव्या श्रुतीवर

गान्धार, तेराव्या श्रुतीवर मध्यम, सतराव्या श्रुतीवर पंचम, विसाव्या श्रुतीवर धैवत व बाविसाव्या श्रुतीवर निषाद अशा सात शुद्ध स्वरांची स्थापना करीत.

" प्राचीन ग्रंथकारांनी श्रुतींच्या जातीही दिल्या आहेत. त्या दीप्ता, आयता, मृदू, मध्या व करुणा या संज्ञांच्या आहेत. श्रुतींचे विवरण करून आयता जातीत मार्दव जाती मानून प्रमाणश्रुतीचे मापन त्यांनी केले आहे. ही प्रमाणश्रुती प्रथम-सारणेत (प्रयोगात) पंचम ते च्युतपंचम यांमध्ये वर्णिलेली आहे. असे केल्याने श्रुती निश्चित होऊन मध्यमग्राम निर्माण होतो; व ऋषभपंचमांत संवाद, म्हणजेच शु. ऋषभात व च्युतपंचमात संवाद घडून येतो, व सा-म, रे-प हे भाव मध्यमग्राम स्वीकारितो.

" याप्रमाणे मार्दव जातीने उतरून पंचम (च्युतपंचम) प्रकट झाला. तेथून (च्युतपंचमापासून) रक्तिका श्रुतीचा ऋषभ मिळवावा. याप्रमाणे प्राचीन ग्रंथांचा आधार घेऊन षड्जपंचमभावाने सर्व श्रुती मिळतात. या षड्ज-पंचम-भावाने मिळणाऱ्या श्रुतींचा क्रम :—

(१) **आलापिनी** – सतराव्या श्रुतीवरील मूळ पंचम सोळाव्या **संदीपनी** श्रुतीवर येऊन च्युतपंचम बनतो.

(२) या संदीपनी श्रुतीशी (च्युतपंचमाशी) **रक्तिका** श्रुती (शु. ऋषभाशी) मिळवावी.

(३) नंतर **रक्तिका** श्रुतीशी **रम्या**, रम्येशी **प्रसारिणी**, प्रसारिणीशी **कुमुद्वती**, कुमुद्वतीशी **क्षिती**. "

[**टीप** — कुमुद्वती व क्षिती या दोन श्रुतींमधील अंतर वास्तविक १२ श्रुत्यंतरांचे आहे. तरी हे द्वादश अंतर त्रयोदश अंतराप्रमाणेच आहे. हा प्रकार श्रुत्यंतरे असमान आहेत, यामुळे होय.]

" क्षितीशी **दयावती**, दयावतीशी **मदंती**, मदंतीशी **क्रोधा**, क्रोधेशी **क्षोभिणी**, क्षोभिणीशी **मार्जनी**, मार्जनीशी **छंदोवती**, छंदोवतीशी **आलापिनी**. ही आलापिनी श्रुती वरील क्रमाने मिळविता १३-वी येते व ती संदीपनी श्रुतीजवळ येते. म्हणून आलापिनी व संदीपनी या दोन श्रुतींमधील अंतर (प्रमाण, गुणोत्तर) किती असावे, हे अचूक कळून येते. हे कळून यावयाला आलापिनी श्रुती कारणीभूत होते, व ष-ग्रामाचा म-ग्राम बनविण्यासाठी श्रुती कोणत्या प्रमाणाची वापरावी, याचाही बोध होतो. पुन्हा

वरील प्रयोगात आलापिनी श्रुती शेवटी मिळते. या आलापिनी श्रुतीशी षड्जपंचमभावाने (१३ श्रुत्यंतराने) **रौद्री** श्रुती मिळवावी, नंतर रौद्रीशी **उग्रा**,

उग्रेशी **प्रीती,** प्रीतीशी **मंदा,** मंदेशी **रक्ता,** रक्तेशी **रंजनी,** रंजनीशी **रोहिणी,** रोहिणीशी **वज्रिका,** वज्रिकेशी **तीव्रा** मिळवावी. तीव्रा श्रुती वास्तविक क्र. १-ची श्रुती आहे; तरी या प्रयोगात ती शेवटी येते. "

या प्रयोगातील विशेष

वरील प्रयोगाच्या दोन खंडांत प्राचीनांचे समग्र श्रुतिमंडल पूर्ण होते. या प्रयोगात – श्रुतिमिलनात षड्जपंचमभावाव्यतिरिक्त दुसऱ्या कोणत्याही अवडंबराची जरुरी नाही. जरुरी आहे ती सा-बरोबर प सुरेल जुळविता येणे याचीच. हे कार्य जो कोणी उत्तम प्रकारे पार पाडील, त्याला प्राचीनांच्या २२ श्रुती बांधता येणे किंवा २२ तारा जुळविणे अवघड नाही. हा प्रयोग पूर्ण झाल्यावर प्रयोगकर्त्याला हेही कळून येईल की, प्राचीनांचे शु.स्वर ज्या-ज्या श्रुतीवर होते, त्याच स्थानांवर आजचे स्वर आहेत.

भारतीय शास्त्रीय संगीताचे प्राचीन व प्रचलित स्वरशास्त्र

मानवी मनोधर्मात अनेक गोष्टींचे अस्तित्व आहे. त्यांत संगीतही येते. संगीताचा अंगीकार मानवाने पुरातन कालापासून केला आहे. गायनवादन-कलेत ध्वनि-नाद-स्वर-संवाद हे महत्त्वाचे. गीतात शब्द व शब्दांना नादस्वरांची आवश्यकता असते. परंतु तंतुवाद्यांत वीणेवर नादस्वरांना महत्त्व असून शब्द-विरहित ध्वनिरूप काव्य प्रत्ययाला येते.

स्वर व श्रुती

मागील प्रकरणात श्रुतीविषयी विवेचन केले आहे. स्वर व श्रुती यांतील फरक अनेक तऱ्हांनी सांगता येईल. गीतातील स्वर व्यक्त होणाऱ्या ज्या नियोजित जागा, त्यांना श्रुती म्हणता येईल. स्वर श्रुतीवरच व्यक्त होतात. श्रुती व स्वर एकमेकांना सोडून नसतात. एवढेच नव्हे, तर श्रुतींची कसोटी संवादाने ठरविल्याशिवाय त्यांना श्रुती म्हणता येत नाही. याबद्दलचे सूत्र —

षड्जपञ्चमभावेन श्रुतीर्द्वाविंशतिं जगुः ।

हा षड्जपंचमभाव म्हणजे संवाद हे निराळे सांगण्याची गरज नाही; तरी श्रुती व स्वर यांत फरक आहे.

प्राचीन ग्रंथकारांनी अशा २२ श्रुती उपयोगात आणून त्यांना सुंदर नावेही दिली आहेत. ज्या स्थानावर संगीतस्वर कायम होतो, ती जागा कोणत्या-ना-कोणत्या तरी श्रुतीचे स्थान असते, व श्रुतींच्या जागा संवादाने, षडजपंचम-

भावाने, कायम झाल्या पाहिजेत व होतातही. कोणतीही श्रुती अनुरणन पावते, तेव्हा त्या श्रुतीला स्वर म्हणावे व श्रवणगोचर सूक्ष्म नादाला श्रुती म्हणावे. अनुरणनात्मक श्रुतीला स्वर मानावे.

श्रुती ही स्वर या संज्ञेस पात्र होण्यास एका नैसर्गिक नियमाची जरुरी असते. तो नियम असा – प्रत्येक दोन स्वरांमध्ये किमान एका श्रुतीची जागा मोकळी असल्याशिवाय श्रुतीला स्वरत्व प्राप्त होत नसते. याचा अर्थ हा की, एकमेकींजवळच्या दोन श्रुती एकाच वेळी एकदम वाजविल्यास ते स्वरांतर न होता श्रुत्यंतर ठरते. अशा प्रसंगी एक नैसर्गिक प्रकार घडून येतो : कोणत्याही दोन श्रुती (एकीजवळची दुसरी) एकाच वेळी वाजविल्यास त्या एकमेकींचे रणन मारून टाकितात. दोन वाजत्या श्रुतींमध्ये एक श्रुती मोकळी ठेविल्यास मात्र अनुरणन राहते; याचे कारण हवा हे ध्वनीचे यान होय. वाजत्या श्रुतींच्या कंपनांमुळे हवेत लाटा – तरंग निर्माण होतात. म्हणजेच विवक्षित आकारांची व अवकाशांची वंशिडे तयार होतात. या वंशिडांहून भिन्न, विवक्षित आकार-अवकाशाची वंशिडे दुसऱ्याही श्रुतीच्या स्पंदनांमुळे निर्माण होतात. वंशिडे आकार-अवकाशाने भिन्न असल्यास ती परस्परांला विरोध करितात. या विरोधात ध्वनीची आयुर्मर्यादा संपुष्टात येऊन ध्वनीचे अवकाशात निधन होते. अशा ध्वनीचा नाद राहत नाही. यासंबंधी प्राचीन सूत्र :

एकश्रुत्यन्तरितौ विवादिनौ वैरिणौ मिथो भवत: ।

हे सूत्र व त्याचा अर्थ आजच्या विज्ञानशास्त्रात तंतोतंत खरा ठरतो आणि श्रुती समविभागी नाहीत, हेही सिद्ध होते. याविषयी आधुनिक पाश्चात्त्य ध्वनिपंडितांचे मत पाहणे हिताचे होईल. ते असे —

“ कोणतेही दोन स्वर घेऊन त्यांतील एक स्वर किंचित बदलून कमी-जास्त केला व अशा स्थितीत दोन्ही स्वर छेडले, तर या दोन नादांत कर्णकटू ‘बीट्स्’— धक्के ऐकू येतात. त्यामुळे या स्वरांतील रक्ती नाश पावते. प्राचीन आर्य पंडितांना हार्मनीबाबतीतील – रक्तीबाबतीतील नियम आणि त्यांतील गणिती गुणोत्तरांची पूर्ण कल्पना होती. त्यामुळे संवाद व विवाद काय, हेही ते पूर्णपणे जाणीत असत.”

[यासंबंधीचे भाष्य (इंग्रजी) परिशिष्टात पहावे : क्र. ५५]

प्राचीन श्रुती, त्यांची नावे व क्रम

(०) क्षोभिणी (१) तीव्रा (२) कुमुद्वती (३) मन्दा (४) छंदोवती (५) दयावती (६) रंजनी (७) रक्तिका (८) रौद्री (९) क्रोधा (१०) वज्रिका

(११) प्रसारिणी (१२) प्रीती (१३) मार्जनी (१४) क्षिती (१५) रक्ता (१६) संदीपनी (१७) आलापिनी (१८) मदंती (१९) रोहिणी (२०) रम्या (२१) उग्रा (२२) क्षोभिणी.

प्राचीन शुद्धस्वरांची श्रुतिसंख्या-व्यवस्था

[यावरील भाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. १२]

अर्थ :— सप्तस्वरांत षड्ज-मध्यम-पंचम प्रत्येकी चारचार श्रुतींचे, ऋषभ-धैवत प्रत्येकी तीनतीन श्रुतींचे व गान्धार-निषाद प्रत्येकी दोनदोन श्रुतींचे. मिळून सात शुद्धस्वर. श्रुती बावीस होतात. स्वरांची उत्पत्ती नैसर्गिकरीत्या होते.

या सात शु.स्वरांत गान्धार व निषाद प्रत्येकी दोन श्रुतींचे आहेत. यामुळे ते मृदुस्वर, म्हणजेच कोमल आहेत.

विकृतस्वरनिर्मितीच्या जागा

एकश्रुत्यन्तरितौ विवादिनौ वैरिणौ मिथो भवतः ।

हा नियम पाळून सप्तकातील सात शु.स्वरांत विकृतस्वर निर्माण होऊ शकतील अशा जागा कोणत्या स्वरांत आहेत, हे पाहता आधी श्रुतिस्वर मांडून पाहणे ठीक. म्हणून—

मेरु – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

यात विकृतस्वरनिर्मितीस सा–रे, रे–ग, प–ध, ध–नी यांत जागा नाही; कारण वरील नियम आडवा येतो. तीन श्रुतींच्या ऋषभाची पहिली श्रुती घेऊन नवा विकृत स्वर स्थापिला, तर तो षड्जाजवळ येतो. ऋषभाच्या अन्त्यश्रुतीच्या अलीकडील श्रुतीवर विकृत स्वर स्थापिला, तर तो ऋषभाजवळ येतो. ही परिस्थिती पंचम व धैवत या दोन स्वरांमध्ये आहे. तेव्हा याही ठिकाणी विकृत-स्वर निर्माण होत नाही. गान्धार व निषाद म्हणजे ऋषभ-गान्धार व धैवत-निषाद यांत विकृतस्वरनिर्मिती अशक्य. विकृतस्वरनिर्मितीच्या जागा फक्त निषाद–षड्ज, गान्धार–मध्यम व मध्यम–पंचम या तीन ठिकाणीच आहेत; कारण नी ४ सा, ग ४ म व म ४ प यांत चारचार श्रुतींचे अंतर आहे. या सोयीमुळे प्राचीन ग्रंथकारांनी **या सा–म–प या स्वरांना स्वरित ही संज्ञा दिली आहे.** उदात्त, अनुदात्त व स्वरित ही विशेषणे स्वराच्या तीन जातींना दिली जात. सप्त शु.स्वरांपैकी सा–म–प हे स्वरित, रे–ध हे अनुदात्त व ग–नी हे उदात्त मानीत.

प्राचीनांचे विकृत स्वर, त्यांची नावे व निर्मितिस्थाने

याविषयी प्राचीन श्लोक असा–

श्रुतिद्वयं चेत् षड्जस्य निषादः संश्रयेत् तदा।
स काकली मध्यमस्य गान्धारस्त्वन्तरः स्वरः ॥

अर्थः—" शु. निषाद जेव्हा षड्जाच्या (चार श्रुतींपैकी) दोन श्रुती घेतो, तेव्हा तो 'काकली'निषाद होतो." हे मांडून पाहता नी ४ सा = नी २ नी २ सा = ४ काकली नी २ सा असा प्रकार होतो. म्हणजे २ शु. निषाद + २ श्रुती षड्जाच्या = ४ निषाद = काकली निषाद + २ षड्ज होय. याचप्रमाणे ग ४ म यांतील म-च्या २ श्रुती घेऊन शु. गान्धार हा अन्तरगान्धार बनतो. म्हणजे २ ग ४ म = २ ग २ ग २ म = ४ अन्तरगान्धार + २ मध्यम. काकलीनिषाद व अन्तरगांधार या दोन स्वरांत परस्परसंवाद निर्माण होतो. उदा. —

सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध ४ का.नी २ सा या स्वरसप्तकात अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद यांत १३ श्रुतींचे अंतर आहे, म्हणजे हा षड्जपंचम-भाव होय.

मध्यमग्रामातही ४ श्रुतींचा शु. पंचम एका श्रुतीने नीच होऊन च्युतपंचम बनतो. तोही म ४ प ३ ध = म ३ प ४ ध या नात्याने. या क्रियेत मूळ चार श्रुतींचा पंचम ३ श्रुतींचा झाल्यामुळे विकृत व त्यापुढील ३ श्रुतींचा मूळ शु. धैवत पंचमाची उरलेली एक श्रुती घेऊन चार श्रुतींचा होतो व स्वस्थानावर राहूनच विकृत होतो. यावरून सप्तकात ७ शुद्ध स्वर व २ विकृत मिळून एकूण ९ स्वर, असे नाट्यशास्त्रकार भरतमुनी मानीत.

प्राचीन शुद्धस्वरसप्तकात निषाद-गान्धार द्विश्रुतिक, म्हणजे कोमल का?

याचे कारण निसर्ग हे होय. कारण सप्त शु.स्वरांत मध्यम हा एकच स्वर कोमल, मृदू आहे. आणि प्राचीन संगीतात मध्यम स्वर प्रचलित षड्जाप्रमाणे आरंभक मानीत. अर्थात षड्जमध्यमभावाने मध्यमाचा मध्यम निषाद व निषादाचा मध्यम गान्धार. कोमल मध्यमाच्या अनुषंगाने निषाद व गान्धार हे कोमल – मृदूच येणार. याचा विचार करिता प्राचीन शुद्धस्वरी सप्तक—

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

यातील नी–ग–म हे कोमल आहेत. हे सप्तक प्राचीन मार्गी संगीताचे आहे.

प्राचीन ग्रामव्यवस्था

ग्राम म्हणजे 'समूह'. ग्रामाची संगीतातील व्याख्या 'नियोजित श्रुत्यंतरांचा स्वरसमुदाय' अशी आहे. प्राचीन ग्रंथांत असे तीन ग्राम आहेत – षड्जग्राम, मध्यमग्राम गान्धारग्राम. यांतील षड्ज व मध्यम असे दोन ग्राम प्राचीन ग्रंथकारांनी भूतलावर कार्यवाही मानिले आहेत. षड्जग्रामात आरंभक स्वर, म्हणजेच ग्रामाधिपती स्वर, षड्ज होय. मध्यमग्रामाचा आरंभक किंवा ग्रामाधिपती स्वर मध्यम होय. या दोन्ही ग्रामांची श्रुतिस्वरसप्तके प्राचीन ग्रंथकारांनी मांडिलेली आहेत. ती अशी—

(१) मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी षड्जग्राम

(२) मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी मध्यमग्राम
किंवा – मध्यमग्राम मध्यमारंभक मानिता

(३) मेरू – म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ मध्यमग्राम

वरील क्र. १-च्या सप्तकाकडे नजर टाकिता आपणांस असे आढळून येते की, या सप्तकाला जरी षड्जग्राम हे नाव दिले आहे, तरी षड्जग्रामाचा आरंभक स्वर जो षड्ज असावा, त्याचे स्थान क्र. २-वर आहे. जसे, नी ४ सा वगैरे. असे असताही भरतमुनींनी या स्वरसप्तकाला षड्जग्राम म्हटले आहे. असे का ? या प्रश्नाचे उत्तर पुढीलप्रमाणे आहे. अर्थात हे उत्तर म्हणजे आमचे अनुमान आहे.

सप्तकात सात शुद्ध स्वर. या सात स्वरांपैकी प्रत्येक स्वर विशिष्ट श्रुतिसंख्येने युक्त आहे. विशिष्ट श्रुत्यंतराने दोन स्वरांमधील संवाद साधता येतो. ही श्रुत्यंतरे, म्हणजे ज्या दोन स्वरांत ९ श्रुतींचे अंतर, ते स्वर परस्पर षड्जमध्यमभावी, व ज्या दोन स्वरांत १३ श्रुतींचे अंतर ते परस्पर षड्जपंचमभावी. असा हा भरतप्रणीत संवादशास्त्रातील नियम आहे. या नियमानुसार क्र. १-मधील श्रुतिस्वराकडे लक्ष पुरविता भरताच्या सा–म या स्वरांत ९ श्रुत्यंतर व सा–प या स्वरांत १३ श्रुत्यंतर नियमानुसार आहेच. असे असूनही भरतांच्या ध्रुववीणास्वरसप्तकात मध्यमाचे स्थान १३ श्रुत्यंतरावर दर्शविले आहे. याचा अर्थ भरतांनी स्वतःचाच नियम येथे पाळिला नाही, असे मानावयाचे काय ? याचे समर्पक उत्तर आधुनिक ध्वनि-स्वर-संवादशास्त्राच्या सुसंगत नियमावलीने द्यावे लागेल.

आधुनिक प्रथा व शास्त्र काय, याचा विचार केल्यास वीणेवरील दोन स्थिर मेरूंवर चढविलेली तार छेडिली असता तिच्यातून जो ध्वनी निर्माण होतो, तो स्थायी षड्ज मानावयाचा. परंतु भरतांनी ध्रुववीणेवर शु. षड्जाची तार न ताणता शु. निषादाची (प्रचलित अ.को. निषादाची) तार ताणली आहे. हा निषाद वास्तविक द्विश्रुतिक आहे. असे का ? याचे उत्तर आधुनिक तंत्री, तिच्यातून

उत्पन्न होणारे स्वयंभू स्वर आणि शास्त्र देते. प्राचीन मार्गी संगीतात मध्यमाला प्राधान्य देऊन तो आरंभक स्वर मानिला जाई. या मध्यम स्वराचे स्थान स्वतंत्र, स्वयंभू नाही, असे निसर्गच सांगतो. आधुनिक प्रायोगिक शास्त्रात आघातातीत अवस्थेतील मुक्त तंत्री जो ध्वनी निर्माण करिते, तो षड्ज मानिला जातो. या अवस्थेत षड्जाबरोबर पंचमाचीही धून कर्णपथावर पडते. यावरून षड्जपंचमभावी स्वर स्वयंभूरीत्या निर्माण करण्याचे सामर्थ्य किंवा स्वभाव तारेचा आहे, असे आधुनिक तंत्रीप्रयोगात सिद्ध आहे. याचा साक्षात प्रत्यय आजच्या तानपुऱ्यात येतो. आजच्या तानपुऱ्यात आपण स्थायी षड्ज लावतो आणि त्याचा पंचमही लावून घेतो. म्हणजे या दोन स्वरांत षड्जपंचमभाव असतो. या दोन म्हणजे षड्ज-पंचमांच्या तारा एकत्र छेडता आपणांस ऋषभाचीही धून ऐकू येते. हा ऋषभ वास्तविक ऋषभ नसून पंचमाच्या तारेतून उत्पन्न होणारा पंचमाचा स्वयंभू पंचम असतो आणि गृहीत षड्जाच्या सापेक्षतेने आपण या स्वयंभू पंचमाला चटकन ऋषभ म्हणून ओळखितो. दुसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे षड्जाच्या सापेक्षतेने पंचमाची तार हा पंचम. परंतु पंचमाला स्थायी षड्ज मानता मूळ षड्ज हा या गृहीत षड्जाचा (म्हणजेच मूळ पंचमाचा) मध्यम होतो, हे कोणीही जाणकार मानील. **स्वयंभू स्वरोत्पत्तीच्या नैसर्गिक नियमावलीत व शास्त्रात मध्यम या स्वराची निर्मिती स्वयंभूरीत्या न होता ती स्वरांच्या संवादनात्याने होते.** ती कशी, हे समजावून घेणे येथे प्राप्त आहे. हे समजावून घेतल्यावर भरतांच्या ध्रुववीणेवर शु. निषादस्वराची तार का व मध्यमाचे स्थान १३-व्या श्रुतीवर का, याचा सहज उलगडा होईल.

तंत्रीत मध्यम स्वयंभूरीत्या उत्पन्न होतो का ?

याचे उत्तर होत ‘ **नाही** ’ असेच मिळते. असे उत्तर का मिळते, हे ध्वनि-स्वरशास्त्राच्या प्रायोगिक चिकित्सेने आणि अनुभवाने पाहू. वीणेवरील दोन स्थिर मेरूंमधील तार आपण ३६ इंच लांबीची मानू या. या ३६ इंचांचा मध्यबिंदू म्हणजे १८ इंच. या बिंदुस्थानी गृहीत षड्जाच्या दुपटीचा षड्ज उमटतो. या हिशोबाने १८ इंचांच्या मध्यबिंदूवर, म्हणजे ९ इंचांवर गृहीत षड्जाचा चौपट षड्ज उमटतो हे निर्विवाद, शास्त्रीय उत्तर मिळते व प्रयोगांतरी हे पटतेही.

भरतादिक प्राचीन ग्रंथकारांनी मध्यमस्वराची उत्पत्ती व स्थान गृहीत षड्ज व त्याच्या दुपटीचा षड्ज यांत बरोबर मध्यमस्थानी असते, व येथे मध्यमाची उत्पत्ती होते, असे म्हटले आहे. या प्राचीन सिद्धांताचा आजच्या भाषेत अर्थ लाविला, तर ३६ इंच तारध्वनी म्हणजे गृहीत षड्ज, १८ इंचांवर दुपटीचा षड्ज (आडीपासून १८ इंच व घोडीमेरूपासूनही १८ इंच), आणि १८ इंचांच्या

निम्मे ९ इंचांवर म्हणजे आडीपासून ९ इंचांवर व घोडीमेरूपासून २७ इंचांवर गृहीत षड्जाच्या चौपटीचा षड्ज उमटतो. ही क्रिया नैसर्गिक असून स्वरांच्या स्वयंभू उत्पत्तीस कारणीभूत असते. या दृष्टीने विचार केल्यास भरतमत व सिद्धांत याप्रमाणे मध्यम स्वराच्या उत्पत्तीचे स्थान वीणेच्या आडीपासून ९ इंचांवर घोडीमेरूपासून वर २७ इंचांवर आहे, हे स्पष्ट होते. या प्रयोगातील मौज अशी आहे की, तारेची स्वयंभू स्वर निर्माण करण्याची क्षमता व धर्म यांत ९ इंचांवर चौपट षड्ज निर्माण होतो, मध्यम नव्हे. या नऊ इंच बिंदूवर हारमॉनिक्स पद्धतीने जरी चौपट षड्ज उमटला, तरी याच स्थानी वीणेवर एखादा पडदा बांधिला, तर या पडद्यावर, याच स्थानी मध्यम स्वर उमटतो. या प्रयोगातील अनुभवाने हे सिद्ध होते की, तारेच्या स्वयंभू स्वरोत्पत्तीच्या क्षमतेत किंवा धर्मात मध्यमाऐवजी चौपट षड्ज निर्माण होतो. ही कल्पना भरतादिकांना होती; आणि तारेची स्वयंभू-स्वरोत्पत्तीची क्षमता व धर्म काय, याचीही जाणीव त्यांना होती; आणि तारेत षड्जपंचमांची निर्मिती व त्यांचा भाव यांचीही कल्पना होती, असे निर्विवादपणे मानणे भाग पडते. **याचा पुरावा भरतांचा मध्यम १३ श्रुत्यंतरांचा आहे**, यावरून मिळतो. याचा सशास्त्र अर्थ असा घ्यावयाचा की, ज्या अर्थी भरतांचा मध्यम १३-व्या श्रुतीवर आहे. त्या अर्थी तो पंचम मानणे भाग असून या पंचमाला उत्पन्न करणारा षड्ज कोणता, असे विचारिले, तर तो शु. निषाद होय, हे उघड होते; कारण आजच्या वाजत्या तारेत षड्ज वाजविला असता पंचमाची धून नैसर्गिकरीत्या निघून कर्णप्रत्ययाला येते. हे जर आज अनुभवाला येते, आणि पंचमाला जन्म देणारा षड्ज ठरतो, तर भरतांच्या पंचमस्थानी मध्यमाला जन्म देणारा षड्ज कोणता, याचा शोध घेता शु. निषाद हाच तो षड्ज ठरतो. म्हणून भरतांच्या शु. निषादध्वनीतून मध्यमरूपी पंचमाची धून निर्माण झाली. यांतील शास्त्रशुद्ध तात्पर्य हे की, भरतांनाही आधुनिक हारमॉनिक्सचा व त्या पद्धतीचा पुरेपूर परिचय होता. याची साक्ष भरतप्रणीत शु.स्वरसप्तक देते.

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी = २२ श्रुती. यांत म-ला सा मानिल्यास अवरोही क्रमाने शु. निषाद हा प होतो, किंवा शु. निषाद सा मानिल्यास आरोही क्रमाने शु. मध्यम हा प होतो. म हा स्वर नैसर्गिक-रीत्या कोमल – मृदू आहे. म्हणून षड्जपंचमभावाने शु. निषाद हाही कोमलच येतो. वरील स्वरसप्तकात म्हणजेच 'मार्गी' संगीताच्या स्वरसप्तकात शु. षड्जाचे स्थान क्र. २-वर आहे. म्हणजे हा क्र. २-वरील षड्ज आरंभक मानिता येत नाही. हा **षड्ज आरंभक स्थानी आणून ठेविल्यास आणि याला षड्जग्राम ही संज्ञा दिल्यास नैसर्गिक परंतु वरील श्रुतिस्वरसप्तकाहून** निराळेच सप्तक मिळते. ते कोणते, हे भरतमुनींनीच स्वतःच्या 'सारणा'प्रयोगात सिद्ध केले आहे. प्रमुखतः हे ध्यानात घेणे आवश्यक आहे की, मध्यमारंभक स्वरसप्तक हे 'मार्गी' संगीताचे

सप्तक व षड्जारंभक स्वरसप्तक हे 'देशी' किंवा प्रचलित शास्त्रीय संगीताचे सप्तक आहे. या दोन सप्तकांच्या तपशिलात फरक असला, तरी त्यांतील तत्त्व एकच आहे. ते कसे, हे भरतांच्या 'सारणा'प्रयोगाच्या अभ्यासाने कळून येते.

भरतांची सारणासप्तके

ध्रुववीणा मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नीं (१)
षड्जग्राम

चलवीणा मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सां (२)
षड्जग्राम

ध्रुववीणा मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नीं (३)
मध्यमग्राम

चलवीणा मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सां (४)
मध्यमग्राम

वरील ४ सप्तकांतील क्र. १ व ३ ही सप्तके 'मार्गी' संगीताची व क्र. २ व ४ ही तत्कालीन 'देशी' संगीताची, पर्यायाने व परंपरेने प्रचलित हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीताची होत.

प्राचीन व प्रचलित ग्रामपरत्वे स्वर-श्रुतिव्यवस्था

वर दिलेल्या क्र. १–२–३–४ या स्वरसप्तकात स्वरांतर्गत श्रुतिव्यवस्था येणेप्रमाणे आहे—

प्राचीन षड्ज ग्राम	४–३–२–४–४–३–२	(१)
प्रचलित षड्ज ग्राम	४–३–२–४–४–३–२	(२)
प्राचीन मध्यम ग्राम	४–३–२–४–३–४–२	(३)
प्रचलित मध्यम ग्राम	४–३–२–४–३–४–२	(४)

यावरून हे लक्षात येते की, प्राचीन व प्रचलित स्वरशास्त्रात श्रुतींची व स्वरांची स्थाने कायम असून स्वरांच्या नावांत मात्र बदल झालेला आहे. तत्त्व एकच, तपशिलात फरक.

प्राचीन व प्रचलित श्रुति-स्वर-संवादतत्त्वातील साम्य

(१) प्राचीन वीणामेरूवर (आडीवर) शु.निषादापासून शु. गान्धार ९ श्रुती. षड्जमध्यमभाव.

(१) प्रचलित वीणामेरूवर शु.षडजापासून शु.मध्यम ९ श्रुती. षड्जमध्यमभाव.
(२) प्राचीन काकलीनिषाद व अन्तरगान्धार आरोही क्रमाने १३ श्रुती, अवरोही क्रमाने ९ श्रुती. अनुक्रमे षड्जपंचमभाव व षड्जमध्यमभाव.
(२) प्रचलित को. ऋषभ व तीव्र मध्यम आरोही क्रमाने १३ श्रुती व अवरोही क्रमाने ९ श्रुती. अनुक्रमे षड्जपंचमभाव व षड्जमध्यमभाव.
(३) प्राचीन शु. षड्ज व शु.मध्यम ९ श्रुती. षड्जमध्यमभाव.
(३) प्रचलित शु.ऋषभ व शु. पंचम ९ श्रुती. षड्जमध्यमभाव.
(४) प्राचीन शु. ऋषभ व च्युतपंचम ९ श्रुती. षड्जमध्यमभाव.
(४) प्रचलित शु.गान्धार व त्रिश्रुतिक धैवत ९ श्रुती. षड्जमध्यमभाव.
(५) प्राचीन शु.गान्धार व शु.निषाद १३ श्रुती. षड्जपंचमभाव.
(५) प्रचलित शु.मध्यम व शु.षड्ज १३ श्रुती. षड्जपंचमभाव.
(६) प्राचीन शु.मध्यम व शु. निषाद ९ श्रुती. षड्जमध्यमभाव.
(६) प्रचलित शु. पंचम व शु. षड्ज ९ श्रुती. षड्जमध्यमभाव.
(७) प्राचीन शु.ऋषभ व शु. पंचम १० श्रुती. संवाद नाही.
(७) प्रचलित शु.गान्धार व चतुःश्रुतिक शु. धैवत १० श्रुती. संवाद नाही.

भरतमुनींचे स्वरसाधारणप्रकरण

सप्तकातील मुख्य शुद्ध सात स्वरांव्यतिरिक्त अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद अशा दोन विकृत स्वरांशिवाय आणखी दोन स्वर भरत मानीत. ते शु.गान्धार व अन्तरगान्धार या दोहोंमध्ये साधारणगान्धार, त्याचप्रमाणे शु.निषाद व काकली-निषाद या दोहोंमध्ये कैशिकनिषाद. याविषयी भरत म्हणतात—

[भरतभाष्य परिशिष्टात पहावे : क्र. ५६]

या भाष्याचा अर्थ — साधारण म्हणजे दोन स्वरांमधल्या अंतरातील स्वर. जसे दोन ऋतूंमधील – मध्यंतरातील साधारण ऋतुमान. छायेत जावे, तर थंडी जाणवते; उन्हात जावे, तर अंगाला घाम सुटतो. वसंतऋतू सुरू झालेला नसावा किंवा शिशिरऋतूही संपलेला नसावा. यांमधील काल तो साधारण होय.

पुन्हा – शु.निषाद २ श्रुतींनी उत्कर्ष पावला, की तो काकलीनिषाद मानावयाचा; परंतु तो षड्ज नव्हे. त्याचप्रमाणे शु.गान्धार २ श्रुतींनी उत्कर्ष पावला, की तो अन्तरगान्धार मानावयाचा, परंतु तो मध्यम नव्हे. अन्तरगान्धार व काकली-निषाद हे दोन स्वर गानक्रियेत फक्त आरोही तानेत वापरावे, अवरोही तानक्रियेत वापरू नयेत, असा भरतांचा कटाक्ष आहे.

[परिशिष्टात याविषयी भाष्य पहावे : क्र. ५७]

भरतांच्या स्वरविवेचनातील सार

(१) सप्तकात शुद्धस्वर सात, श्रुती बावीस.
(२) षड्जग्रामिक पंचम चतुःश्रुतिक, धैवत त्रिश्रुतिक.
(३) मध्यमग्रामिक पंचम त्रिश्रुतिक, च्युतपंचम; व धैवत चतुःश्रुतिक विकृत, स्वस्थानी राहूनच चतुःश्रुतिक होतो. म्हणजे पंचम व धैवत दोन्ही विकृत होत. साधारण, अन्तर, कैशिक, काकली हे स्वर विकृत होत.

सं.रत्नाकरकर्ते पं. शार्ङ्गदेव यांचे स्वरशास्त्र

भरतांच्या नाटयशास्त्रानंतर मतंगांचा 'बृहद्देशी', नान्यभूपालाचे 'भरतभाष्य', नंतर शार्ङ्गदेवाचा 'सं.रत्नाकर' होय. पं. शार्ङ्गदेवांनी 'सं.रत्नाकर' व 'अध्याय-विवेक' असे दोन ग्रंथ लिहिले. त्यांतील सं.रत्नाकर हा भारतीय संगीत व शास्त्र यांवरील प्रमाणग्रंथ मानिला जातो. सं.रत्नाकरातील परिभाषा विसाव्या शतकातील लोकांना जरी अपरिचित वाटली, तरी ग्रंथकर्त्यांची लेखनशैली, विषयांची मांडणी यांचा विचार करिता संगीताच्या अमुक-एका शाखेबद्दल काही लिहावयाचे राहून गेले, असे वाटत नाही. संगीत व शास्त्र यांचा प्रचलित प्रचार व आचार यांशी या ग्रंथाचे तितकेसे साम्य आढळत नाही, हेही खरे आहे. पण संगीतकार्यावरील प्रत्येक जुन्या ग्रंथाबद्दल कमीअधिक प्रमाणात अशी तक्रार करिता येईल.

सं.रत्नाकरात तत्कालीन संगीताविषयी माहिती आहेच. त्याव्यतिरिक्त पूर्वीच्या आचार्यांच्या संगीतासंबंधीच्या सिद्धांतांचे विवेचनही आहे. ग्रंथकार स्वतःच म्हणतात, "मी पूर्वीच्या आचार्यांच्या कार्याचे मनन करून त्यातील सार काढून आपले कार्य मांडिलेले आहे."

सं.रत्नाकरातील परिभाषेच्या परिचयाशिवाय त्याचा अर्थ लावणे अवघड आहे. पहिले दोन अध्याय महत्त्वाचे, कारण संगीताचे मुखदिग्दर्शन रागांत होते व राग हे निरनिराळ्या स्वरथाटांच्या आश्रयाने असतात. हे स्वरथाट समजावून घेतल्यावरच ग्रंथातील रागांचा बोध होणे शक्य होते. आधी मूळ शुद्ध थाट कोणता याचा उलगडा होत नसेल, तर स्वरांची स्थाने साशंक राहतात. स्वराध्यायात ही सर्व माहिती आहे. पण ती संदिग्ध आहे. प्रचलित कालात भाषेबद्दल जी अपेक्षा असते, ती सर्वस्वी फलद्रूप होणे कठीण.

भरतनाटयशास्त्रातील सारणाप्रयोगात २२ श्रुती आलेल्याच आहेत. २२ श्रुतींच्या संशोधनाचा अग्रमान भरतांना देणे उचित आहे. भरतप्रणीत प्रयोगांत २२ तारांऐवजी पडदे किंवा सारिका यांचा भरतांनी प्रयोग केला असावा, कारण सारणाप्रयोगातील 'सारणा' हा शब्द सारिकांच्या अस्तित्वाचा निदर्शक आहे.

शार्ङ्गदेव व भरत यांच्या तुल्यबल वीणा (म्हणजे भरतांच्या दोन तुल्यबल वीणा) षडदे असलेल्या, व शार्ङ्गदेवांच्या तारा असलेल्या, असे मानावे लागते. उद्देश एकच. परंतु भरतांच्या प्रयोगाव्यतिरिक्त पं. शार्ङ्गदेवांनी निराळे असे यासंबंधी निर्माण केलेले नाही. निसर्ग व शास्त्र अबाधित असते, याचा हा पुरावाच आहे. भरत-शार्ङ्गदेवांची श्रुतिसंख्या व स्वरव्यवस्था एकच आहे. सप्तकांतर्गत शुद्ध स्वर आणि दर दोन स्वरांतील श्रुत्यंतरे यांतही फरक नाही. 'श्रूयते इति श्रुतिः' अशी श्रुतीविषयी सामान्य व्याख्या अथवा नाद ऐकू येणे एवढ्याने भागत नाही, तर तो रंजक हवा व त्याचा प्रत्यक्ष उपयोग गायन-वादनात व्हावा; व ऐकणाऱ्यास तो स्पष्ट ऐकू यावा. या नियमाने सप्तकात श्रुतींची संख्या २२-च मानिली आहे.

सं रत्नाकरावरील टीकेत पं. कल्लिनाथ म्हणतात –" सप्तकात २२ श्रुतींपेक्षा जास्त, अनंत श्रुती आहेत असे मानणारा पक्ष आहे." याचे उत्तर मागे आम्ही सप्रमाण दिले आहे.

स्वरांच्या श्रुती स्वरांच्या मागे की पुढे ?

हा एक वादग्रस्त प्रश्न झाला आहे. हा प्रश्न उपस्थित करून जे कोणी वाद घालतात, त्यांना उत्तर हेच की, स्वर हा शुद्धावस्थेत स्वर या संज्ञेस पात्र ठरतो. तो जेव्हा आपल्या अन्त्य श्रुतीवर स्थिर होतो, तेव्हा ती अन्त्य श्रुती म्हणजे किती अंतर, याचे गणित रत्नाकरात नाही. स्वरांच्या कंपनसंख्या व गुणोत्तरे दिलेली नाहीत. परंतु संगीताचे नादशास्त्र हे त्रिकालाबाधित असल्यामुळे प्राचीन-अर्वाचीनत्वात नैसर्गिक सिद्धांतशास्त्रात भेद किंवा फरक नाही.

स्वरांच्या आंदोलनसंख्या पाश्चात्त्य नादशास्त्रात प्रयोगांतरी ठरविल्या गेल्या व त्यांचे कर्णप्रत्ययत्वही जाणून घेतले गेले.

प्राचीन व प्रचलित कालात श्रुतींची वाटणी स्वरांमध्ये जी झाली, तीबद्दल मतभेद नाही.

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपञ्चमाः ।
द्वे द्वे निषादगान्धारौ त्रिस्त्री ऋषभधैवतौ ॥

ही श्रुतींची वाटणी हल्लीही मान्य आहे. प्राचीन ग्रंथकार स्वरांची शुद्धता त्या-त्या स्वरांमधील श्रुतिसंख्येच्या अंत्य श्रुतीवर मानीत. आज मात्र यात बदल झाला आहे. तो हा की, स्वरांची श्रुत्यंतरे मागे होती, ती पुढे आली. प्राचीन श्रुतिव्यवस्थेत चार श्रुती षड्जामागे मोजल्या जात, त्या आज ऋषभामागे मोजल्या जातात. हे अशास्त्रीय मानण्याचे कारण नाही. उलट, हे शास्त्रशुद्ध कसे ठरते, ते खुद्द भरतांनीच सारणाप्रयोगाने सिद्ध केले आहे. यावरून प्राचीन व

प्रचलित शुद्धसप्तक निराळे, अशी शंका मनात येणे रास्त. परंतु यासंबंधी स्पष्ट खुलासा सं.रत्नाकरातील ग्राममूर्च्छनाप्रकरणाने होऊ शकतो.

सं.रत्नाकरात षड्जग्रामाच्या सात शुद्ध मूर्च्छना व त्यांची नावे भरतांनी नाट्यशास्त्रग्रंथात दिल्याप्रमाणेच आहेत. त्याचप्रमाणे मध्यमग्रामाच्या मूर्च्छना व नावे हीही दिली आहेत. प्राचीन क्र. २-ची षड्जग्रामिक 'रजनी' मूर्च्छना ही शु. निषादाने सुरू होणारी मूर्च्छना आहे. ती —

मेरू – नी ४ ष ३ ऋ २ गां ४ म ४ पं ३ धै २ नी = २२

या 'रजनी' मूर्च्छनेचा क्रम व प्रचलित शु. स्वरांच्या श्रुत्यंतराचा क्रम एकच आहे. अर्थात प्राचीन शु.स्वर व प्रचलित शु.स्वर यांत फरक पडला आहे. तो असा की, हल्लीचा शु.स्वरथाट हा प्राचीन 'रजनी मूर्च्छना', म्हणजे शु. निषादाने सुरू होणारी मूर्च्छना या थाटाशी जुळतो, **साम्य पावतो. याबद्दलचा पुरावा खुद्द रत्नाकरातच मिळतो. तो असा** —

षड्जस्थानस्थितैर्न्याद्यै रजन्याद्याः परे विदुः ॥ १४ ॥
हरिणाश्वादिका गाद्यैर्मध्यमस्थानसंस्थितैः ॥ १५ ॥
षड्जादिमध्यमादींश्च तदूर्ध्वं सारये क्रमात् ॥ १६ ॥

याप्रमाणे सं.रत्नाकराने आपल्या वेळच्या दुसऱ्या पक्षाच्या लोकांचे काय **मत** होते, किंवा काय समजूत होती, याचा खुलासा वरील भाष्यात केला आहे. याचा अर्थ "षड्जस्थानाच्या ठिकाणी (षड्जारंभक) जे उत्तरमन्द्रा मूर्च्छनेचे स्वर स्थापिले जातात, त्यांऐवजी दुसऱ्या पक्षातील लोक निषाद या स्वराने प्रारंभ होणाऱ्या 'रजनी' मूर्च्छनेचे स्वर स्थापन करितात. याचा सरळ अर्थ – दुसऱ्या पक्षातील लोक षड्जग्रामाची पहिली मूर्च्छना, अर्थात शु.स्वरथाट, 'रजनी' मूर्च्छनेचा आहे, व मध्यमग्रामाचा शु.स्वरथाट 'हरिणाश्वा' मूर्च्छनेचा आहे, असे मानितात. या दोन्ही मूर्च्छना मांडून पाहता—

ष. ग्रा. 'रजनी' मूर्च्छना (१) मेरू नि ४ ष ३ ऋ २ गां ४ म ४ पं ३ धै-२ नि = २२

म. ग्रा. 'हरिणाश्वा' मूर्च्छना (२) मेरू गां ४ म ३ पं ४ धै २ नि ४ ष ३ ऋ २ गां = २२

प्रचलित संगीताच्या जाणकार अभ्यासकांनी या दोन्ही मूर्च्छनांकडे बारकाईने पाहिले, तर त्यांना असे आढळून येईल की, क्र. १ या 'रजनी' मूर्च्छनेचे स्वर म्हणजेच हल्लीचा मूलभूत शु.स्वरी थाट आहे.

नकाशा क्र. १६

कै. पं. गं. भि. आचरेकरकृत श्रुतिस्वर

क्षोभिणी ०	तीव्रा १	कुमुद्वती २	मंदा ३	छंदोवती ४	दयावती ५	रंजनी ६	रक्तिका ७	रौद्री ८	क्रोधा ९	वज्रिका १०	प्रसारिणी ११	प्रीति १२	मार्जनी १३	क्षिति १४	रक्ता १५	संदीपिनी १६	आलापिनी १७	मदंती १८	रोहिणी १९	रम्या २०	उग्रा २१	क्षोभिणी २२	← श्रुति-नावे ← श्रुतिक्रमांक
सा	रे	रे	रे	रे	ग	ग	ग	ग	म	म	म	म	प	ध	ध	ध	ध	नी	नी	नी	नी	सा	← स्वर
शु. सा	अ. को. रे	को. रे	ती. रे	ती.त. रे	अ.को. ग	को. ग	ती. ग	ती. त. ग	अ.को. म	को. म	ती. म.	ती.त. म	शु. प	अ. को. ध	को. ध.	ती. ध	ती. त. ध	अ.को. नी	को. नी	ती. नी	ती. त. नी	शु. सा	← प्रचलित स्वर
२४०	२५३ १/८	२५६	२६६ २/३	२७०	२८४ ४/९	२८८	३००	३०३ ११/२७	३२०	३३७ १/२	३४१ १/३	३५५ ५/९	३६०	३७९ ११/१६	३८४	४००	४०५	४२६ २/३	४३२	४५०	४५५ १/९	४८०	← कंपनसंख्या
—	— ष	ड	ज	ग्रा	मि	क	प्र च	लि त	बारा	स्वर व	त्यांचे	स-म	स-म	भावे		श्रुति	स्वर						
सा		रे़		रे		ग़	ग		म॒	म			प	ध॒		ध		नी॒			नी		स्वरांची आधुनिक नावे
३२०		३४१ १/३		३६०		३८४	४००		४२६ २/३	४५०			४८०	२५३ १/८		२६६ २/३		२८४ ४/९			३०३ ११/२७		मध्यमभावे कंपनसंख्या
३६०		३८४		४०५		४३२	४५०		४८०	२५३ १/८			२७०	२८४ ४/९		३००		३२०			३४१ १/३		पंचमभावे कंपनसंख्या
२४०		२५६		२७०		२८८	३००		३२०.	३३७ १/२			३६०	३७९ ११/१६		४००		४२६ २/३			४५५ १/९		स्वरांची कंपनसंख्या
म४				प४			ध३		नी२				सा४			रे३		ग२	←				प्राचीन शुद्धस्वर व श्रुति-संख्या
—	— म	ध्य	म	ग्रा	म	क	प्र च	लि	त	बारा	स्वर	व	त्यांचे	स-म	स-म	भावे	श्रुति	स्वर					
सा		रे़		रे		ग़	ग		म॒	म			प	ध॒		ध		नी॒			नी		स्वरांची आधुनिक नावे
२४०		२५३ १/८		२६६ २/३		२८८	३००		३२०	३३७ १/२			३६०	३७९ ११/१६		४००		४२६ २/३			४५५ १/९		कंपनसंख्या
३२०		३३७ १/२		३५५ ५/९		३८४	४००		४२६ २/३	४५०			४८०	२५३ १/८		२६६ २/३		२८४ ४/९			३०३ ११/२७		मध्यमभावे कंपनसंख्या
३६०		३७९ ११/१६		४००		४३२	४५०		४८०	२५३ १/८			२७०	२८४ ४/९		३००		३२०			३४१ १/३		पंचमभावे कंपनसंख्या
म४				प३			ध४		नी२				सा ४			रे३		ग२	←				प्राचीन शुद्धस्वर व श्रुती

रत्नाकराचे अन्तर-काकली स्वर

या दोन स्वरांचा उपयोग रत्नाकरात बराचसा केलेला आढळतो. अन्तर म्हणजे प्राचीन शु. गान्धार व शु. मध्यम यांच्या बरोबर मधला स्वर. त्याचप्रमाणे काकली म्हणजे शु. निषाद व शु. षड्ज यांमधील स्वर—'**साधारणस्वर**'.

अन्तर, काकली हे एक प्रकारे 'साधारण' स्वर होत. परंतु दुसऱ्या एका 'कैशिक'साधारणाचा उल्लेख रत्नाकरात आहे. विकृत स्वरांचे भेद सांगताना रत्नाकराने असा खुलासा केला आहे —

'षड्ज दोन प्रकारांनी विकृत होतो व तो विकृतावस्वेत दोन श्रुतींचा असतो. निषादाच्या साधारणप्रसंगी हे दोन्ही विकृत मिळतात. कारण साधारणप्रसंगी निषाद एका श्रुतीने वर चढला, तर षड्ज एक श्रुतीने खाली येतो. या प्रसंगी षड्ज एक श्रुतीने च्युत झाला, म्हणून तो च्युतषड्ज. परंतु दुसऱ्या प्रसंगी निषाद दोन श्रुतींनी वर चढला, तर षड्ज स्वतःच्या स्थानावरच राहतो. त्या वेळी तो अच्युत मानावा.

पहिल्या प्रसंगात च्युतषड्ज म्हणजे एक श्रुतीने उतरलेला षड्ज. यामुळे पुढील ऋषभाचे अंतर जे तीन श्रुतींचे, ते चार श्रुतींचे होते. असा ऋषभ विकृत मानावा.

याप्रमाणे च्युतषड्जप्रसंगी निषाद तीन श्रुतींचा व अच्युतषड्जप्रसंगी निषाद चार श्रुतींचा. या घटनेलाच अनुक्रमे 'कैशिक' व 'काकली' या संज्ञा आहेत. जसे निषादात व षड्जात प्रकार होतात, त्याप्रमाणे गान्धारात व मध्यमातही होतात.'

सं. रत्नाकरातील स्वरसाधारणप्रकरणामुळे शु. स्वर सात व विकृत स्वर बारा मानिले आहेत. परंतु **ध्वनिसाम्याच्या दृष्टीने शु. षड्ज व अच्युत षड्ज यांचा अर्थ एकच घ्यावयाचा आहे.**

'मध्यमग्रामात पंचम तीन श्रुतींचा होतो. च्युतमध्यमप्रसंगी तो चार श्रुतींचा होतो, म्हणजे विकृत होतो. मध्यमग्रामाच्या दृष्टीने पंचश्रुतिकत्वाची आपत्ती टाळली जावी, म्हणून मध्यमसाधारणाचा नियम मध्यग्रामापुरताच करावा. षड्जग्रामात पंचम मूळचाच चार श्रुतींचा असल्यामुळे मध्यम च्युत झाल्यास पाच श्रुतींचा पंचम इष्ट नव्हे, म्हणून षड्जग्रामात मध्यम साधारण करू नये.'

[वरील विवेचन आणि 'साधारण'प्रकरणावरील भाष्य परिशिष्टात क्र. २७ व क्र. ५८ पहावे.]

सं.रत्नाकरातील शुद्ध व विकृत स्वर

नकाशा क्र. १७

श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	प्राचीन शुद्ध स्वर	विकृतीचे कारण, श्रुतिसंख्यावाचक विकृत स्वर
०	मेरू क्षोभिणी	शु. निषाद	मेरू
१	तीव्रा		षड्जसाधारणप्रसंगी ३ कैशिकनिषाद
२	कुमुद्वती		काकलीनिषादप्रसंगी ४ काकलीनिषाद
३	मंदा		षड्जसाधारणप्रसंगी २ च्युतषड्ज
४	छंदोवती	शु. षड्ज	काकलीनिषादप्रसंगी २ अच्युतषड्ज
५	दयावती		
६	रंजनी		
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	षड्जसाधारणप्रसंगी ४ विकृत ऋषभ
८	रौद्री		
९	क्रोधा	शु. गान्धार	
१०	वज्रिका		मध्यमसाधारणप्रसंगी ३ साधारणगान्धार
११	प्रसारिणी		अन्तरगान्धारप्रसंगी ४ अन्तरगान्धार
१२	प्रीती		मध्यमसाधारणप्रसंगी २ च्युतमध्यम
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	अन्तरगान्धारप्रसंगी २ अच्युतमध्यम
१४	क्षिती		
१५	रक्ता		
१६	संदीपनी		[मध्यमग्रामप्रसंगी ३ च्युतपंचम
१७	आलापिनी	शु. पंचम	मध्यमसाधारण प्रसंगी ४ कैशिकपंचम
१८	मदंती		
१९	रोहिणी		
२०	रम्या	शु. धैवत	मध्यमग्रामप्रसंगी ४ विकृत धैवत
२१	उग्रा		
२२	क्षोभिणी	शु निषाद	
		७	+ १२ = १९

[परिशिष्टातील क्र. ७ व २८ यांतील श्लोकांचा अर्थ व प्रसंग वरील नकाशात दिले आहेत.]

भारतीय संगीताचे प्रचलित स्वरशास्त्र

संगीतात स्वराला महत्त्व व प्राधान्य असते. त्यासाठी श्रुतियुक्त स्वरोत्पत्ती, स्वरांची स्थाने, त्यांचे परस्पर-संबंध, प्राचीनांचे शास्त्र, नियमपद्धती व प्रचलित कालातील प्रचार, आचार व पद्धती या दोहोंतील साम्यभेद, गुणदोष यांबद्दल सशास्त्र माहिती करून घेणे आवश्यक आहे.

प्राचीन आचार्यांनी श्रुतिस्वरोत्पत्ती वीणेवरील तारांच्या साहाय्याने प्रयोग-शीलतेने व प्रयोगसिद्धतेने परंतु कर्णगोचरतेने करून मांडिली आहे. त्याचप्रमाणे प्रचलित बीन, सतार वगैरे तंतुवाद्यांवरील प्रयोगानेही अशी सिद्धता व प्रत्यय घेणे अशक्य नाही. किंबहुना, ते आवश्यक आहे.

नादाची स्पष्टता आणि चढउतार दर्शविण्यास तारेची निकोपावस्था, जाडी, ताण, लांबी ही कारणे असू शकतात. संगीतात स्पष्ट, सुसंवादी व रंजक नादाला प्राधान्य व महत्त्व असते.

संगीतस्वरशास्त्रात गणितपद्धतीचा अवलंब करणे हे नियमबाह्य नव्हेच; उलट, गणित अस्थानी, अनावश्यक मानणे हे चुकीचे होय. गणिताची आवश्यकता किती व कशी, यात्रे व्यावहारिक उदाहरण भारतीय लय-ताल-पद्धतीचे देता येते. ही पद्धती जगात एकमेव व अजोड आहे. संगीत हा शब्दच तीन श्रेष्ठ कलांचा समावेश करणारा आहे. गीत-वाद्य-नृत्य या कला तालाशिवाय नाहीत. त्यांतही गणित आहे. आधुनिक यांत्रिक साहाय्याने ध्वनीची स्पंदनक्रिया व संख्या निश्चित करिता येते. ही उपलब्धता प्राचीनकाली नव्हती. जे उपकरण उपलब्ध होते, ते वीणतंत्री होय. अशा तुटपुंज्या सामग्रीच्या उपलब्धतेतही प्राचीनांनी मांडिलेल्या श्रुति-स्वर-संवाद-शास्त्राशी आधुनिक स्वरशास्त्र एकरूप होते, हे निःसंशय महत्त्वाचे आहे.

बीणातंत्री, स्वर, स्पंदने, स्वरांची स्थाने, उच्चता व नीचता यांसंबंधी आता विचार करू या.

प्रचलित वीणा–सतार

या वाद्यावरील तारा दोन मेरू (आड व घोडी) यांवर स्थिर असतात. या दोन मेरूंमध्ये ताणलेली तार लांबीने ३६ इंच आहे, असे मानू या. ही तार छेडिली असता जो ध्वनी निर्माण होतो, तो षड्ज मानिता या तारेच्या मध्यबिंदूवर म्हणजे १८ इंचांवर गृहीत षड्जाच्या दुपटीचा षड्ज वाजतो. यावरून दुप्पट ध्वनी निर्माण होण्यास निमपट तार, असे व्यस्त प्रमाण बसते. यावरून तारेच्या व्यस्त प्रमाणात स्वरांची उंची वाढत जाते, हे सिद्ध होते. ३६ इंच तारेची छेडत्या अवस्थेत एका सेकंदातील स्पंदने किंवा कंपने २४० मानिली, तर १८ इंचांवरील दुपटीच्या

षड्जाची कंपने ४८० ठरतात हे साधे प्रयोगसिद्ध गणित आहे. तारेची स्पंदनावस्था, कंपनसंख्या आधुनिक आहे, असे म्हणून हेटाळणीच्या दृष्टीने पाहणे अयोग्य आहे. दूरदृष्टीने विचार केल्यास तारेची स्पंदनावस्था प्राचीन ग्रंथांतही उल्लेखिलेली आहे. कंपन-संख्येचा उल्लेख नाही, म्हणून ती अस्तित्वातच नव्हती, असे मानणे योग्य नव्हे. आधुनिक प्रयोगात जें होते ते स्पष्ट मांडिले गेले आहे, हे फायद्याचेच आहे.

३६ इंच तारेचे सारखे – समप्रमाण ९ भाग केले असता आडीकडून १ भाग सोडून घोडीकडून ८-व्या भागावर, म्हणजे ३२ इंचांवर शु. **ऋषभ** वाजतो, म्हणजे आडीपासून खाली ४ इंचांवर शु. ऋषभाचे स्थान होय.

३६ इंच तारेचे ५ समान भाग करिता (प्रत्येक भाग ७$\frac{१}{५}$ इंचांचा) आडीपासून खाली ७$\frac{१}{५}$ इंचांवर, घोडीपासून वर २८$\frac{४}{५}$ इंचांवर **शु. गान्धार** वाजतो.

३६ इंचांचे ४ समान भाग करिता (प्रत्येक भाग ९ इंचांचा) आडीपासून खाली ९ इंचांवर व घोडीपासून वर २७ इंचांवर **शु. मध्यम** वाजतो.

३६ इंच तारेचे ३ समान भाग (प्रत्येक भाग १२ इंचांचा) करिता आडीपासून खाली १२ इंचांवर व घोडीपासून वर २४ इंचांवर **शु. पंचम** वाजतो.

३६ इंच तारेचे २७ समभाग (प्रत्येक भाग $\frac{४}{३}$ इंचांचा) करिता आडीपासून खाली १४$\frac{२}{३}$ इंचांवर व घोडीपासून वर २१$\frac{१}{३}$ इंचांवर शु. धैवत वाजतो.

३६ इंचांचे १५ समभाग (प्रत्येक भाग २$\frac{२}{५}$ इंचांचा) करिता आडीपासून खाली १६$\frac{४}{५}$ इंचांवर व घोडीपासून वर १९$\frac{१}{५}$ इंचांवर शु. **निषाद** उमटतो.

३६ इंचांचे दोन समान भाग करिता आडीपासून १८ इंचांवर खाली व घोडीपासून १८ इंचांवर वर तार षड्ज–अर्थात दुपटीचा षड्ज वाजतो. अर्थात आडीपासून खाली ९ इंचांवर किंवा घोडीपासून वर ९ इंचांवर **चौपटीचा षड्ज** उमटतो, हे उघड आहे.

वीणातंत्रीतील स्वयंभू स्वरपंक्ती

३६ इंच तारेवरील सप्तस्वरांची स्थाने तारेच्या विभागांनी व मोजमापाने निश्चित होतात. तार छेडिली असता ती कंपित होते. तीत अनुरणने, लहरी उत्पन्न होतात. या लहरी दोन्ही मेरूंपर्यंत जाऊन थडकून उलटतात. त्यांचा विस्तार कमी-कमी होणे हे लहरींचे परावर्तन होय. या परावर्तनामुळे तारेतून जे ध्वनी उमटतात, त्यांना स्वयंभू (आपोआप निघणारे) स्वर म्हणतात. या स्वराची उच्चतर श्रेणी पटीत गोचर होते. म्हणजे हे स्वयंभू स्वर

१ : २, २ : ३, ३ : ४, ४ : ५, ५ : ६ या गुणोत्तरांत असतात.

स्वरपंक्तीतील स्वरांची स्वयंभू उत्पत्ती ही मानवाने मुद्दाम घडवून आणलेली किंवा ओढून-ताणून प्रस्थापित केलेली स्वरपंक्ती नव्हे. कारण स्वरपंक्तीतील सप्तस्वर हे अनुरणनसिद्ध व नैसर्गिक आहेत. हे मुळात होतेच. त्यांचा शोध घेऊन संगीतात त्यांचा उपयोग मानवाने केला आहे. स्वयंभू स्वरपंक्ती ही सर्व स्वर-श्रेणीत उच्च दर्जाची श्रेणी होय.

स्वयंभू स्वरांची उत्पत्ती कशी होते, यासंबंधी प्रयोग करून पाहणे मनोरंजक ठरेल. यासाठी —

प्रयोग

ताणलेल्या वाजत्या तारेची लांबी निश्चित केल्यावर (३६ इंच) तिचा मध्य काढून डाव्या हाताच्या बोटाचा नाजूक स्पर्श तारेला करून हे बोट बरोबर मध्यावर ठेवा. उजव्या हाताच्या बोटाने तार छेडली असता डावा हात तारेच्या स्पर्शाने तेथून झटकन उचलला जावा. असे घडत असता लहरींच्या परावर्तनाने मूळ स्वराच्या (षड्जाच्या) दुपटीच्या स्वराची धून कर्णपथावर पडते. या क्रियेतील महत्त्वाचा भाग म्हणजे दुप्पट षड्ज निमपट तारेचा असूनही १८ इंच तारेसमवेत ३६ इंच तार स्पंदन पावतच असते. या प्रयोगात डाव्या हाताच्या बोटाने १८ इंचांवर जेथे स्पर्श केला जातो, त्या बिंदूवर तारेचे दोन समान भाग निर्माण होतात. तार छेडिली असता निसर्ग ज्या बिंदूवर दुपटीचा षड्ज निर्माण करितो, त्याला बोट हे निमित्तमात्र कारणीभूत होते. अशा रितीने ३६ इंच तारेत त्या-त्या स्वराचे उत्पत्तिकारक बिंदू निसर्गच निर्माण करितो, आणि हीच स्थाने स्वयंभू सप्तस्वरांची होत.

स्वरांची कंपनसंख्या

वरील सप्त शु. स्वरांची कंपनसंख्या किंवा आंदोलने १ : २, २ : ३, ३ : ४, ४ : ५, ५ : ६ वगैरे प्रमाणात असतात. ३६ इंच लांबीच्या तारेच्या ध्वनीची कंपने जर २४० असली, तर १८ तारेच्या ध्वनीची कंपने ४८० असतात. कारण ३६ इंच तारेच्या ध्वनीच्या दुप्पट १८ इंच तारेचा ध्वनी असतो. तसेच, तारेचे ३ भाग म्हणजे २ स्थिरबिंदू यांची कंपने ७२०, तारेचे ४ भाग म्हणजे ३ स्थिरबिंदू. गवयाने तानपुरा सुरेल मिळविल्यानंतर श्रोता म्हणतो, "वाह ! काय छान व स्पष्ट गान्धार ऐकू येतोय्." गान्धारस्वराची तार तानपुऱ्यात नसताही गान्धार ऐकू येतो, हा निसर्गाचा चमत्कार होय. तानपुऱ्यातील तारा षड्ज व पंचम या स्वरांत लाविल्या जातात. पहिला मूळ स्वर सा. नंतर २ तुकड्यांनी उत्पन्न होणारा सा. नंतर ३ तुकड्यांनी उत्पन्न होणारा प. हा मूळ

स्वराच्या तिपटीचा असतो व तो स्पष्ट ऐकू येतो. तानपुरा मिळविताना पहिल्याने जोड मिळवितात, नंतर खर्ज. या तिन्ही तारांच्या मिलाफातून उत्पन्न होणाऱ्या पंचमाच्या स्वयंभू धुनेबरोबर चौथी तार मिळवावयाची असते. या पंचमाच्या तारेतूनही स्वयंभू स्वरपंक्ती निर्माण होत असते.

स्वयंभू स्वरपंक्तीची श्रेष्ठता

जगात ज्या निरनिराळ्या स्वरश्रेणी अस्तित्वात असून मानिल्या जातात, त्यांमध्ये, प्राचीन वा अर्वाचीन, सर्वांत उच्च दर्जाची श्रेणी स्वयंभू स्वरश्रेणी होय. ही स्वरश्रेणी नैसर्गिक असून तिच्या योग्यतेची – गोडी निर्माण करणारी – स्वरश्रेणी आजपर्यंत अनुभवाला आलेली नाही. याचे कारण या स्वयंभू स्वरश्रेणीत नैसर्गिकरीत्या हार्मनी (रक्ती) असते. या श्रेणीतील स्वरांत अगदी जवळजवळ युती होत असतात. या युती जितक्या लवकर होतील, तितकी गोडी जास्त. उदा.

अ हा स्वर एका सेकंदात २४० पावले टाकून क्ष जागा काटतो. ब हा स्वर हीच क्ष जागा किंवा अंतर ४८० पावले टाकून पुरी करितो. **अ** व **ब** या स्वरांना सारख्याच एकाच वेळात **क्ष** अंतर काटून पुरे करणे आहे; अशा परिस्थितीत **अ** व **ब क्ष** अंतरात कोठेकोठे भेटतील, असे पाहिल्यास अ–चे १ पाऊल पडते तेथेच **ब** याची २ पावले पुरी होतात. या हिशेबाने पाहता क्ष अंतर पुरे करिताना **अ** व **ब** यांची २४० ठिकाणी युती होते, हे उघड आहे. या अवस्थेत पावलांचे प्रमाण १ : २ असे असते. हे साधे परंतु सरळ गणित आहे. याप्रमाणे १ : २ ही हार्मनी – रक्ती सिद्ध झाली. याप्रमाणे २ : ३, ३ : ४, ४ : ५, ५ : ६ स्वर व त्यांतील रक्ती सिद्ध होत असते, व अशी स्वरश्रेणी उच्च दर्ज्याची असते. म्हणजे स्वरांची वरील गुणोत्तरे हे स्वरच होत. ते १ : २ असे सा – सां, २ : ३ म्हणजे सा–प, ३ : ४ म्हणजे सा–म, ४ : ५ म्हणजे सा–ग, ५ : ६ म्हणजे सा–ग (कोमल). या स्वरांना आपल्या प्राचीन ग्रंथकारांनी – शास्त्रकारांनी जी भावदर्शक नावे दिली आहेत, ती अशी – १ : २ हे वादी, २ : ३, ३ : ४ हे संवादी, ४ : ५, ५ : ६ हे अनुवादी. **याच वादी, संवादी, अनुवादी स्वरांना पाश्चात्त्य संगीतात बरेच महत्त्व देऊन त्यांनी त्या मिलनांना मेजर कॉर्ड, मायनर कॉर्ड अशी नावे दिली आहेत. आम्ही ही पाश्चात्त्य नावे वापरतो, म्हणून आमच्यातील सोवळ्या विद्वानांनी नाके मुरडण्याचे काही कारण नाही. काल बदलला आहे, शास्त्र प्रगतिपथावर आहे, म्हणून पाश्चात्त्य व भारतीय ध्वनिस्वरशास्त्राची मूलतत्त्वे बदललेली नाहीत. ही तत्त्वे अमर असल्यामुळे त्यांना प्राचीनत्व वा अर्वाचीनत्वही नाही.**

हे मेजर कॉर्ड निरनिराळ्या स्थानांतून कसे, हे पाहता व त्यांतूनच स्वरसप्तक मिळविताना खालील आंदोलनसंख्या पाहणे जरूर आहे.

मेजर कॉर्डने संभवलेले स्वरसप्तक

३२० कंपनांचा स्वर कल्पिता प्रचलित स्वरसप्तकातील मध्यम (म्) हा ३२० कंपनाचा आहे. त्याला क्र. चौथा मानून (स्वरसप्तकात सा-पासून म-चे स्थान चौथे असते.) येणारा ५-वा ४०० कंपनांचा असेल, व यापुढे येणारा ६-वा ४८० कंपनांचा असेल. या ४८०-ला चौथा मानून येणारा ५-वा ६०० कंपनांचा असेल, वा त्यापुढे येणारा ६-वा ७२० कंपनांचा येईल. या ७२० कंपनांच्या स्वराला चौथा मानून येणारा ५-वा ९०० कंपनांचा होईल, व त्यापुढे येणारा ६-वा स्वर १०८० कंपनांचा येईल. या पद्धतीने येणारे स्वर भिन्न सप्तकांतील असल्यामुळे त्यांना एकाच विशिष्ट सप्तकात आणणे प्राप्त आहे. वरील ३२०, ४००, ४८०, ६००, ७२०, ९००, १०८० या स्वरांना एकाच सप्तकात आणण्यासाठी कित्येकांच्या निमपटी कराव्या लागतात. त्या केल्याने एकाच सप्तकात येणारे स्वर व मेजर कॉर्डने तयार होणारे—

स्वर	सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सा	
कंपने	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०	मिळतात.

अशा पद्धतीने मिळालेली ही **स्वरपंक्ती हाच प्राचीन ग्रंथकारांचा – भारतीय स्वरशास्त्रज्ञांचा मध्यमग्राम आहे.**

वरील स्वरांची गुणोत्तरे

सा – रे $\frac{८}{९}$; रे – ग $\frac{९}{१०}$; ग – म $\frac{१५}{१६}$; म – प $\frac{८}{९}$;
प – ध $\frac{९}{१०}$; ध ते नी $\frac{८}{९}$; नी – सा $\frac{१५}{१६}$.

वरील स्वरांत भिन्नत्वाने तीनच गुणोत्तरे मिळतात व मौज ही की, प्राचीन भारतीय स्वरशास्त्रज्ञ स्वरसप्तकात अशी तीनच गुणोत्तरे मानीत. ती चतुःश्रुतिक, त्रिश्रुतिक व द्विश्रुतिक होत. प्राचीन शास्त्रज्ञांनी त्यांची व्यवस्था सांगितली आहे, ती अशी—

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपञ्चमाः ।
द्वे द्वे निषादगान्धारौ त्रिस्त्री ऋषभधैवतौ ॥

अर्थ :– "षड्ज, मध्यम, पंचम प्रत्येकी चारचार श्रुतींचे, गान्धार, निषाद प्रत्येकी दोनदोन श्रुतींचे व ऋषभ-धैवत प्रत्येकी तीनतीन श्रुतींचे." या तऱ्हेने सप्तस्वरांत २२ श्रुतींची विभागणी केली आहे. वरील श्लोकातील श्रुतिस्वरव्यवस्था ही **षड्जग्रामाची आहे.**

प्राचीन भारतीय मध्यमग्राम व पाश्चात्त्य मेजर कॉर्ड यांतील साम्य

मध्यमग्रामिक स्वर व पाश्चात्त्य 'मेजर कॉर्ड' यांतील स्वरांच्या गुणोत्तरांतील साम्य ९/८ म्हणजे चतुःश्रुतिक, ९/१० म्हणजे त्रिश्रुतिक, १५/१६ म्हणजे द्विश्रुतिक. मध्यमग्रामाची श्रुत्यंतरे ४–३–२–४–३–४–२

स्वरनामे	सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सा̍
कंपने	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०
गुणोत्तरे	१ ९/८	१०/९	१६/१५	९/८	१०/९	९/८	१६/१५	२
श्रुत्यंतरे	४	३	२	४	३	४	२	

प्राचीन व प्रचलित हिंदुस्थानी स्वरसप्तकातील तुलनेच्या दृष्टीने जो फरक दिसून येतो, व जो अतिशय महत्त्वाचा मानावा लागतो, तो प्राचीन षड्ज(सा)स्थानी आजचा ऋषभ किंवा प्रचलित षड्ज(सा)स्थानी प्राचीन शु. निषाद, असे म्हणावे लागेल. याला उत्तम आधार भरतशार्ङ्गदेवांच्या सारणाचतुष्टयप्रयोगाचा आहे. तो —

प्राचीन षड्जग्राम

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी̍ = २२

गुणोत्तरे १ ९/८ १०/९ १६/१५ ९/८ ९/८ १०/९ १६/१५ २

प्राचीन मध्यमग्राम

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी̍ = २२

गुणोत्तरे १ ९/८ १०/९ १६/१५ ९/८ १०/९ ९/८ १६/१५ २

अर्वाचीन मेजर कॉर्ड — पाश्चात्त्य

मेरू C D E F G A B c'

गुणोत्तरे १ ९/८ १०/९ १६/१५ ९/८ १०/९ ९/८ १६/१५ २

प्राचीन भारतीय षड्जग्राम

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी̍ = २२

प्रचलित हिंदुस्थानी षड्जग्राम

मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा̍ = २२

प्राचीन भारतीय मध्यमग्राम

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी̍ = २२

प्रचलित हिंदुस्थानी मध्यमग्राम

मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सां = २२

वरील सर्व सप्तकें, स्वर, श्रुत्यंतरे, गुणोत्तरे आणि स्वरांच्या कंपनसंख्या यांकडे लक्षपूर्वक पाहिल्यास प्राचीन, प्रचलित व पाश्चात्य काय, याचा उमज पडतो. प्राचीन आचार्यांची मूर्च्छनापद्धती मागे दिलेली आहेच. प्रचलित हिंदुस्थानी पद्धतीचे मूलभूत स्वर-सप्तक कोणते, हेही आपण पाहिले. यावरून प्राचीन षड्ज-ग्रामिक दुसरी मूर्च्छना नैषादी जातीची असून या मूर्च्छनेच्या स्वरांशी प्रचलित स्वरसप्तकाचा मेळ बसतो, हेही उघड असल्याने मान्य व्हावे. यातील मर्म हे की, आजचे स्वर प्राचीन शु.निषादाला (वीणेच्या आडीवरील) षड्ज मानून चालू असल्यामुळे प्राचीन पंचम हाच प्रचलित धैवत होतो. हा धैवत आजच्या पंचमापासून ४ श्रुत्यंतरावर आहे. असा चतुःश्रुतिक धैवत ठेवणे म्हणजेच आजचा षड्जग्राम, व पंचमापासून धैवत ३ श्रुतींचा ठेवणे म्हणजे आजचा मध्यमग्राम मानणे सयुक्तिक ठरते. आजची प्रथा ग्राम मानण्याची नसली, तरी ग्रामसंस्था लुप्त झालेली नाही. लुप्त काही झाले असेल, ती शास्त्रीय जाणकारी होय.

वरील ग्रामिक जाणकारी दुसऱ्या पद्धतीने उघड सांगावयाची, तर ज्या प्रचलित रागात ४०५ कंपनांचा शु. धैवत वापरला जातो, तो राग किंवा थाट षड्जग्रामिक, व ज्या राग-थाटात ४०० कंपनांचा धैवत वापरला जातो, तो राग किंवा थाट मध्यमग्रामिक होय. इतके प्रामाण्य व शास्त्रीय पुरावे साध्य असता "४०० कंपनांचा पाश्चात्त्य धैवत भारतीय पद्धतीत वापरला जातो," असे पं. भातखंडे आपल्या ग्रंथात म्हणतात, हे आश्चर्य व आमचे दुर्दैव म्हणावयास पाहिजे ! शिवाय, पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथात प्रचलित हिंदुस्थानी संगीतपद्धतीचे श्रुतिस्वरसप्तक म्हणून जे दिले आहे, ते भारतीय नादशास्त्राच्या सुसंगतीत विसंगती निर्माण करणारे आहे. पण लक्षात कोण घेतो ! मोठ्या माणसाच्या चुका दर्शविणे रास्त नव्हे, पण चूक ही चूकच असते. ती मोठ्या विद्वानाची, म्हणून क्षम्य ठरणारी नव्हे. व्यक्ती आणि त्याची विद्वत्ता यांपेक्षा आमच्या भारतीय प्राचीन-अर्वाचीन ध्वनि-स्वर-संवाद-शास्त्राची महती व वैभव निखालस मोठे आहे. जे शास्त्र व संगीत विज्ञानप्रयोगात अणुरेणूने सिद्ध होऊन साच्यात बसत नाही, त्याचा उपयोग भारतीय संगीतात व शास्त्रात नाही, हे कोणाही जाणकारास अभ्यासाअंती पटण्याजोगे आहे.

प्रचलित स्वरांचा प्राचीन स्वरांशी मेळ

यासंबंधी विचार व विवेचन मागील प्रकरणात केले आहे.

आजकालचे रागगायन प्राचीन स्वरशास्त्रात बसू शकेल का ?– असा प्रश्न आता उद्‌भवतो. या प्रश्नाचे उत्तर प्राचीन व प्रचलित स्वर कसे, हे समजावून घेण्यात आहे. स्वरशास्त्र म्हटले की, त्यात सर्वत्र एकता ही असलीच पाहिजे. विशेषतः, संगीताच्या मूलभूत स्वरसप्तकात तरी एकता निर्माण होणे आवश्यक, आणि या बाबतीत दुमत अखिल जगात आढळून येणे अशक्यप्राय आहे; कारण या मूलभूत स्वरोत्पत्तीशी नैसर्गिक नियमांचा विशेष संबंध आहे. यासाठी प्रामुख्याने लक्षात घ्यावयाच्या गोष्टी अशा :—

(१) आधुनिक सप्तस्वरांची स्वरपाठाने ओळख

(२) आधुनिक सप्तस्वरांची स्वयंभू स्वरपंक्तीने ओळख. कारण वीणेवरील तार किंवा तंत्री हीच अशा स्वरांची व शास्त्राची जननी होय.

(३) आधुनिक सप्तस्वरांची आंदोलनसंख्येने ओळख
(४) आधुनिक सप्तस्वरांची गुणोत्तरांनी ओळख
(५) आधुनिक सप्तस्वरांची तारेच्या इंचांनी ओळख
(६) आधुनिक सप्तस्वरांची श्रुत्यंतरांनी ओळख
(७) आधुनिक सप्तस्वरांची सतारीच्या पडद्यांनी ओळख
(८) प्राचीन षड्‌जग्रामिक मूर्च्छना
(९) प्राचीन षड्‌जग्रामिक शुद्धस्वरांशी आधुनिक स्वरांचा मेळ
(१०) प्राचीन षड्‌जग्रामिक मूर्च्छना
(११) प्राचीन ग्रंथकार आजच्या स्वरांना काय म्हणाले असते ते
(१२) षड्‌ज व मध्यम हे ग्राम
(१३) षड्‌ज व मध्यम या ग्रामांचे विवरण
(१४) दोन ग्राम वेगळे समजण्याचे गमक
(१५) प्राचीन ग्रंथकारांची कुशलता

(१) आधुनिक सप्तस्वरांची स्वरपाठाने ओळख

गायन हा विषय शिकविताना प्रथम स्वरपाठ शिकविला जातो. या स्वरपाठात सा रे ग म प ध नी सां हे स्वर असून त्या-त्या स्वराची उंची एकाहून दुसऱ्याची कशी चढवीत जावे लागते, व वरचा सां येईपर्यंत त्या-त्या स्वरांची स्थाने कायम ठेवण्यासाठी किती काळजी घ्यावी लागते, प्रत्येक स्वराची उंची ध्यानात येण्याकरिता स्वरपाठ वेगवेगळे रचून ते म्हणत असताना स्वरांची उंची व्यवस्थित लागण्याकडे विद्यार्थी व शिक्षक यांना किती लक्ष पुरवावे लागते, व कोणताही पाठ म्हणत असता स्वरांची उंची तीच लागण्यासाठी कशी काळजी

घ्यावी लागते हे पाहिले, म्हणजे हा सर्व खटाटोप स्वरस्थाने ध्यानात येऊन ती कायम राखण्यासाठी असतो, हे सहज ध्यानी येते. ही स्वरस्थाने पक्की होण्यासाठी ती ठरलेलीच हवीत; त्यांत बदल होता कामा नये, हे ध्यानात येईलच. या आधुनिक स्वरांचा मेळ प्राचीन स्वरांशी कसा बसतो, हे येथे पहावयाचे आहे.

(२) आधुनिक सप्तस्वरांची स्वयंभू स्वरपंक्तीने ओळख

स्वयंभू स्वर म्हणजे निसर्गाने निर्माण केलेले किंवा आपोआप निर्माण होणारे स्वर. ताणलेली तार छेडिली असता तिच्यातून आपोआप स्वर निघतात, आणि आपण ते ऐकू शकतो. त्यांतील सा रे ग म प ध नी सां या स्वरांची स्थाने कोणकोणत्या ठिकाणी असतात, हे पाहू या.

दोन स्थिर मेरू (आड व घोडी) वर ताणिलेल्या तारेतून उमटणारा स्वर सा असतो किंवा आपण तो मानितो. सबंध तारेच्या ९ भागांमुळे रे हा स्वर उमटतो; म्हणजे आडीकडून खाली १ भाग जेथे पूर्ण होतो, त्या बिंदूवर, किंवा घोडीमेरूकडून वर जेथे ८ भाग पूर्ण होतात त्या बिंदूवर रे वाजतो; याच्या उलट घोडीमेरूकडून वर १ भाग किंवा आडमेरूकडून खाली ८ भाग बिंदूवर रे स्वर उमटतो. या पद्धतीने तारेचे ५ भाग केले असता एका किंवा उरलेल्या ४ भाग बिंदूवर उलटसुलट रितीने ग उमटतो. याचप्रमाणे तारेच्या ४ भागांमुळे सा संभवतो. परंतु या कृतीत निसर्ग आपली किमया दर्शवितो ती अशी की, आडीकडून खाली किंवा घोडीमेरूकडून वर १ भाग बिंदूवर सा उमटतो, आणि आड व घोडी या मेरूंपासून खाली किंवा वर उरलेले तीन भाग मिळून जो बिंदू त्या बिंदुस्थानी शुद्धमध्यम (=म) उमटतो. याच उलटसुलट पद्धतीने सबंध तारेचे ३ भाग केले असता एका किंवा उरलेल्या २ भाग बिंदूवर प उमटतो. तारेचे २७ किंवा १५ भाग केले असता अनुक्रमे ध व नी हे स्वर उमटतात; व तारेचे २ समान भाग पाडता तारेच्या मध्यबिंदूवर दुप्पट सां वाजतो. हे स्वर प्राचीन स्वरांशी मिळते-जुळते आहेत.

(३) आधुनिक सप्तस्वरांची आंदोलनसंख्येने ओळख

सध्या जे सात स्वर मानिले जातात, त्यांची अनुक्रमे कंपनसंख्या पाहता विज्ञानशास्त्रात त्या सार्थ ठरतात, म्हणून त्या विचारात घेणे उचित आहे. या दृष्टीने षड्ज (स्थायी) स्वराची कंपने एका सेकंदात २४० मानिली, तर पुढे वाजणारे स्वर रे–ग–म–प–ध–नी–सां यांची अनुक्रमे कंपने किती-किती असतात, हे पाहता—

सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

असे स्वर व त्यांची प्रत्येकाची कंपनसंख्या मिळते. म्हणूनच सा–प, रे–ध, ग–नी, म–सा या स्वर-जोडीत षड्जपंचमभावी संवाद म्हणजेच २ : ३ या गुणोत्तराने संवाद घडून येतो. या स्वरांची कंपने कमीअधिक केल्यास २ : ३ हे प्रमाण राहत नाही. अर्थात वरील स्वरांच्या तुलनेने कमीअधिक कंपनांचे स्वर बेसुरे वाजतील.

[**टीप** — वीणेवरील तन्त्री ही संगीतातील स्वर, त्यांतील परस्परसंवाद, आणि स्वरांची अनुक्रमे स्थाने दर्शविते. तन्त्री वाजत्या अवस्थेत आंदोलित होते आणि प्रयोगातून प्रत्येक नाद किंवा स्वरांची विशिष्ट आंदोलनसंख्या प्रति-सेकंद निश्चित करिता येते. असे असूनही वीणातन्त्रीची २४० षड्जाची आंदोलने किंवा दोन स्थिर मेरूंमधील लांबी ३६ इंच असे जे वर म्हटले आहे, ते गणिताच्या दृष्टीने आणि गणिती भागप्रभाग व्यवस्थित मिळावे म्हणून गृहीत केलेले असे मानावयाचे आहे.]

(४) आधुनिक सप्तस्वरांची गुणोत्तरांनी ओळख

आधुनिक सप्तस्वर, त्यांतील गुणोत्तरे, कंपनसंख्या, तारेची लांबी, श्रुति-संख्या, वीणेवरील पड्यांतील अंतराने ठरविता येतात. ती मांडून पाहिल्यास प्राचीन २२ श्रुतींचा मेळ बसून त्यांतील गुणोत्तरांचा गुणाकार बरोबर दोन येतो. पहा :—

सा × रे × ग × म × प × ध × नी × सां (दुपटीचा)

हे स्वर आकड्यांत मांडून पाहता—

स्वर श्रुती – सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सां = २२

कंपने – २४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०५ ४५० ४८०

गुणोत्तरे – $१ \times \frac{९}{८} \times \frac{१०}{९} \times \frac{१६}{१५} \times \frac{९}{८} \times \frac{९}{८} \times \frac{१०}{९} \times \frac{१६}{१५} = २$

[सूचना :—वरील गुणोत्तरातील अंशच्छेद योग्य जागी खोडून पाहता शेवटी २ हा अंक मिळतो. याचा अर्थ आरंभक षड्जाच्या दुपटीचा षड्ज म्हणजे तारषड्ज होय.] वरील उदाहरणांत ४ श्रुतींचे प्रत्येकी स्वर ३ = ४ × ३ = १२ श्रुती; ३ श्रुतींचे प्रत्येकी स्वर २ = ३ × २ = ६; व २ श्रुतींचे प्रत्येकी स्वर २ = २ × २ = ४ या सर्वांची बेरीज १२ + ६ + ४ = २२ श्रुती = सप्तक.

(५) आधुनिक सप्तस्वरांची तारेच्या इंचांनी ओळख

आधुनिक स्वरांचे तारेत मोजमाप काढिताना ते कसे, हे पहावयाचे झाल्यास एखादी तार ताणून पहावी लागेल, ताणलेल्या वाजत्या तारेची लांबी प्रथम मोजावी लागेल; व या वाजत्या तारेतून जो ध्वनी उमटेल, त्याला सा मानावे लागेल. अशा तारेची लांबी दोन स्थिर मेरूंवर ३६ इंच आहे, असे ठाम झाल्यावर ३६ इंच = सा (स्थायी), ३२ इंच = रे, २८$\frac{४}{५}$ इंच = ग, २७ इंच = म (शुद्ध), २४ इंच = प, २१$\frac{१}{३}$ इंच = ध, १९$\frac{१}{५}$ इंच = नी व १८ इंच = सा (दुपटीचा). याप्रमाणे सप्तस्वरांची स्थाने तारेवर इंचांत मिळतात.

(६) आधुनिक सप्तस्वरांची श्रुत्यंतरांनी ओळख

सध्याच्या प्राथमिक सप्तस्वरांमधील श्रुत्यंतरे कशी, हे वर मांडून दर्शविले आहे. ती अशा प्रकारे निश्चित आहेत–

सा ते रे ४ श्रुती, म ते प ४ श्रुती, प ते ध ४ श्रुती, रे ते ग ३ श्रुती, ध ते नी ३ श्रुती, ग ते म २ श्रुती व नी ते सा २ श्रुती; या एकूण श्रुतींची बरीज २२ भरते. या स्वरश्रुतींचा संबंध प्राचीन स्वरश्रुतींशी असून प्राचीन षड्जग्रामा-प्रमाणेच या स्वरश्रुतींना किंवा या व्यवस्थेला षड्जग्रामच म्हणावयाचे आहे. प्राचीन ग्रंथकारांनी स्वरांतील षड्जपंचमभाव ओळखण्यासाठी ज्या दोन स्वरांत १३ श्रुती अंतर, ते स्वर परस्पर षड्जपंचमभावी होत, असे म्हटले आहे. याचा प्रत्यय आधुनिक प्रमाणांनीही येतो. ह्या प्रत्ययासाठी स्वर व श्रुती मांडून पाहता—

मेरू – सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा = २२

यांत सा–प १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव
रे–ध १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव
ग–नी १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव
म–सा १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव

तुलनात्मक दृष्टीने प्राचीन स्वरश्रुती व षड्जपंचमभाव पाहता षड्जग्रामाचे प्राचीन स्वरश्रुतिसप्तक (षड्जग्राम) –

मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी = २२

यांत नी–म १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव
सा–प १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव
रे–ध १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव
ग–नी १३ श्रुती = षड्जपंचमभाव

आधुनिक व प्राचीन स्वरश्रुतींमधील षड्जपंचमभाव आणि अनुक्रमे स्वरजोड्या यांकडे लक्षपूर्वक पाहिल्यास

प्राचीन नी–म म्हणजेच आधुनिक सा–प
प्राचीन सा–प म्हणजेच आधुनिक रे–ध
प्राचीन रे–ध म्हणजेच आधुनिक ग–नी
प्राचीन ग–नी म्हणजेच आधुनिक म–सा होत.

हे समंजस माणूस जाणू शकतो, आणि ही सर्व किमया भरतांच्या सारणाप्रयोगात सप्रमाण सिद्ध आहे.

(७) आधुनिक सप्तस्वरांची सतारीच्या पड्यांनी ओळख

आजच्या सतारीवर जे पडदे बांधिले जातात, त्यांवरून आधुनिक सात (शुद्ध) स्वर कसे, कोणत्या तारेखाली, कोणत्या पड्यावर उमटतात, त्या पड्यांची नावे व सात स्वरांची उंची पुढीलप्रमाणे निश्चित होते–

(१) जोडाची तार मोकळी छेडता जो ध्वनी निर्माण होतो, तो आपला सा = षड्ज
(२) पंचमाच्या पड्यावर जोडाच्या तारेखाली आपला रे = ऋषभ
(३) धैवताच्या पड्यावर जोडाच्या तारेखाली आपला ग = गान्धार
(४) को. निषादाच्या पड्यावर जोडाच्या तारेखाली आपला म् = मध्यम
(५) षड्जाच्या पड्यावर जोडाच्या तारेखाली आपला प = पंचम
(६) ऋषभाच्या पड्यावर जोडाच्या तारेखाली आपला ध = धैवत
(७) गान्धाराच्या पड्यावर जोडाच्या तारेखाली आपला नी = निषाद
(८) मध्यमाच्या पड्यावर जोडाच्या तारेखाली आपला सा = षड्ज

असे स्वर उमटून ऐकू येतात. या आधुनिक स्वरांचा प्राचीन स्वरांशी मेळ बसतो. हे स्वर षड्जग्रामिक होत. प्राचीन षड्जग्रामिक स्वरपंक्ती मांडून पाहता स्वर व त्यांमधील श्रुत्यंतरे –

स्वर –		सा	रे	ग	म	प	ध	नी
श्रुत्यंतरे मेरू – ४			३	२	४	४	३	२ = २२
कंपने	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

वरील स्वरपंक्ती मांडिताना मेरूपासून सुरुवात करण्याचा हेतू असा आहे की, प्राचीन संगीतशास्त्रकारांनी षड्जाच्या ४ श्रुती मानून, षड्ज आपल्या शेवटच्या म्हणजे चौथ्या (अन्त्य) श्रुतीवर व्यक्त करून त्याला शु.षड्ज मानावे, असे म्हटले आहे. यामुळे मेरूपासून आरंभ केल्यास त्यानंतरच्या षड्जाच्या

४ श्रुती तीव्रा, कुमुद्वती, मन्दा, छंदोवती या मोजणे सुलभ होते; आणि छंदोवती श्रुतीवर षड्ज व्यक्त होतो, असे ग्रंथात म्हटले आहे. आपण मात्र आजचा व्यवहार वेगळा समजतो. याचे कारण आज आपण षड्ज अचल मानितो, तोही मेरूवर. तार वाजली की तारेच्या ध्वनीलाच षड्ज मानितो. म्हणून आजचा अचल षड्ज वीणा-सतारींच्या मेरूवर मानावयाचा असतो. महत्त्वाची व तारतम्यबुद्धीने जाणून घ्यावयाची गोष्ट ही आहे की, **आजच्या मेरूला प्राचीन क्षोभिणी श्रुतीचा शु. निषाद मानिल्यावर त्यानंतर चौथ्या श्रुतीवर सा मानिल्यास प्राचीन ग्रंथकारांच्या स्वरश्रुतीच्या भाषेचा** नीट उलगडा होण्यास कोणतीच अडचण व हरकत नसावी. मेरूनंतर चौथ्या श्रुतीवर सा, सातवीवर रे, नववी-वर ग, तेरावीवर म, सतरावीवर प, विसावीवर ध, बाविसावीवर नी ही भाषासरणी बरोबर जुळणारी आहे. म्हणून **आजचा मेरू हा प्राचीन शु. निषाद आहे**, असे सिद्ध होते.

यांतील तात्पर्य हेच की, प्राचीन व आधुनिक स्वरांत मुळीच फरक नसून जो इतका घोटाळा माजविला जातो, तो फक्त समजुतीचा आहे. समज येण्याच्या दृष्टीने ही समजूत बदलावयाला हवी. ती बदलणे म्हणजे प्राचीन शु. निषाद हाच आजचा षड्ज, तोही मेरूवर वाजणारा, हे ध्यानात घ्यावयाला हवे. हेच जरा निराळ्या भाषेने सांगावयाचे झाल्यास आजचा ऋषभ हा प्राचीन षड्ज मानीत. हे स्थित्यंतर शास्त्रशुद्ध आहे. हे उत्तम प्रकारे ध्यानात घेतल्यास **आजचे राग** कोण-कोणत्या प्राचीन मूर्च्छनांतून संभवतात, हे शोधून काढणे जिज्ञासू माणसाला जड जाणार नाही.

(८) प्राचीन षड्जग्रामिक मूर्च्छना

वरील विवेचनात आलेले स्वर ष.ग्रामिक, असे शास्त्रकारांनी मानिले आहे. या ग्रामातील प्रत्येक स्वराला वीणामेरूवर (आडीवर) स्थापून अथवा वीणेतील चिकारीची किंवा झाल्याची तार प्रत्येक स्वरात आळीपाळीने लावून घेऊन सप्त मूर्च्छना तयार करून घेता येतात. आज जसे आपण 'थाट' मानितो, तसेच प्रकार मूर्च्छनांतून संभवतात. या मूर्च्छना श्रुत्यंतरांसहित खाली दिल्या आहेत —

[**टीप** :— कंसातील स्वर प्राचीन स्वर दर्शवितात.]

(१) **उत्तरमन्द्रा मूर्च्छना**, आरंभक स्वर प्राचीन सा

(सा) मेरू सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा

(२) **रजनी** मूर्च्छना, आरंभक स्वर प्राचीन नी

(नी) मेरू सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सां

(३) **उत्तरायता** मूर्च्छना, आरंभक स्वर प्राचीन ध

(ध) मेरू सा २ रे ४ ग ३ म २ प ४ ध ४ नी ३ सां

(४) **शुद्धषड्ज** मूर्च्छना, आरंभक स्वर प्राचीन प

(प) मेरू सा ३ रे २ ग ४ म ३ प २ ध ४ नी ४ सां

(५) **मत्सरीकृता** मूर्च्छना, आरंभक स्वर प्राचीन म

(म) मेरू–सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

(६) **अश्वक्रान्ता** मूर्च्छना, आरंभक स्वर प्राचीन ग

(ग) मेरू सा ४ रे ४ ग ३ म २ प ४ ध ३ नी २ सां

(७) **अभिरुद्गता** मूर्च्छना, आरंभक स्वर प्राचीन रे

(रे) मेरू सा २ रे ४ ग ४ म ३ प २ ध ४ नी २ सां

वरील सात मूर्च्छनांपैकी क्र. २-ची 'रजनी' मूर्च्छना हीच आजचे सप्त-शुद्धस्वर दर्शविणारी आहे. हेच मूलभूत स्वर आजच्या हिंदुस्थानी गायनात वापरले जातात.

वर दिलेल्या सात मूर्च्छनांत एकीसारखी दुसरी नाही, हे कळून येते. प्रत्येक मूर्च्छनेतील सा ते रे पाहिल्यास व त्यांना हल्लीप्रमाणे कोमल, शुद्ध, तीव्र अशी नावे दिल्यास काय फरक पडतो हेही समजावे, म्हणून पहिल्या स्वरापासून (सा-पासून) ३-श्रुती ऋषभाला (रे-ला) शुद्ध म्हणू या. २-श्रुती ऋषभाला कोमल, ४–श्रुती ऋषभाला तीव्र समजू या. या समजुतीच्या आधारे पहिल्या मूर्च्छनेत सा ते रे शुद्ध. दुसऱ्या मूर्च्छनेत सा ते रे तीव्र. तिसऱ्या मूर्च्छनेत सा ते रे कोमल या धोरणाने रे ते ग, ग ते म पाहिल्यास प्राचीन शुद्ध स्वरांचेच पण आधुनिक कोमलतीव्रादिभाषेने थाट कसे बदलतात, हे ध्यानात येते.

प्राचीन शास्त्रकारांचा ३-श्रुती ऋषभ शुद्ध आहे. त्यामुळे आम्हीही त्याला शुद्ध म्हणतो. शुद्धाहून कमी-उतरा तो कोमल, शुद्धाहून जास्त चढा तो तीव्र, हे उघड आहे. उदाहरण ऋषभापुरतेच आहे. गान्धारासंबंधी बोलावयाचे झाल्यास षड्जापासून पाच श्रुतींचा गान्धार शुद्ध असल्यामुळे त्याहून कमी श्रुतीचा झाल्यास कोमल व जास्त श्रुतीचा झाल्यास तीव्र म्हणावे लागेल. पण हल्ली पहावे, तर ही भाषा कोठेच चालत नाही. आजच्या भाषेत स्वरांची स्थाने नीट सांगितली जात नाहीत. कोमल, शुद्ध, तीव्र यांसंबंधी अनेक पंथ व मते आढळून येतात.

[टीप — कलम ९ व १० यांचा संदर्भ व सारांश कलम ८-मध्ये आहेत.]

(११) प्राचीन ग्रंथकार आजच्या स्वरांना काय म्हणाले असते ते

प्राचीनकाली एक मूर्च्छना सांगितली, की सर्व स्वरांचा बोध होत असे. ते जाऊन आज कोणी तीव्राला शुद्ध, तर शुद्धाला कोमल म्हणतात. सप्तस्वर नीट समजावून घेऊन संज्ञा वापरावयाला हव्यात. भारतीय संगीतातील स्वरलिपीत एकसूत्रता निर्माण व्हावयाला हवी असेल, तर स्वरांच्या चढचा-उतऱ्या प्रकारांना दिल्या जाणाऱ्या संज्ञांतही एकवाक्यता निर्माण होणे जरुरीचे आहे.

प्राचीन शुद्ध स्वरांचा श्रुतिनिश्चय ठरलेला आहे. तरी प्रचलित स्वरांना आजच्या व्यवहाराला धरून कोमल, शुद्ध, तीव्र ही नावे योजावयाची झाल्यास प्राचीन ग्रंथकार ती कशी योजितात, याची कल्पना केल्यास

प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्ध स्वर —

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा

अर्वाचीन प्राथमिक स्वर —

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा

वरील स्वरव्यवस्था पाहता असे दिसून येते की, आजचे रे–ध प्राचीन शुद्ध रे-धहून एक-एक श्रुतीने चढे आहेत. त्यामुळे त्यांना तीव्र रे, तीव्र ध म्हणावे लागेल. तसेच आजचे ग-नी प्राचीन शुद्ध ग-नीहून **दोनदोन श्रुतींनी चढे आहेत.** [**टीप** : जाड ठशातील मजकुराचा खुलासा असा की, प्राचीन ग–शु.गान्धार शु. षड्जापासून ५ श्रुतींवर होता (सा ३ रे २ ग = ५ श्रुती.). तोच आज सा ४ रे ३ ग = ७ श्रुतींवर आहे. म्हणजे प्राचीनाहून २ श्रुतींनी जास्त] याच वस्तुस्थित्यनुसार तो नीट लक्षात घ्यावयाचा आहे. अशा ग-ला तीव्र ग व तीव्रतर नी संबोधावयाला हवे आणि असे संबोधिल्यावरच कोणताही स्वर आपल्या नियतस्थानावरून वर चढला, तर त्याला तीव्र म्हणावे आणि खाली आला, तर त्याला कोमल म्हणावे, हा नियम अबाधित राहील. पण वस्तुस्थिती मात्र निराळी आहे. ग्रंथातील मजकुरावरून ग्रंथाचे महत्त्व ठरविले जात नसून त्यातील पानांच्या संख्येने ठरविले जाते. असे जोपर्यंत घडत राहील, तोपर्यंत हा घोटाळा असाच चालू राहणार !

(१२) षड्जग्राम आणि मध्यमग्राम

आजचे स्वर कोणते, व ते कसे, हे आतापर्यंतच्या विवेचनात सांगितले आहे. या स्वरांचा प्राचीन 'रजनी' मूर्च्छनेशी मेळ बसतो, म्हणजे शुद्धस्वरांची

मेळ बसतो. त्यामुळे **आजचे स्वर प्राचीन नैषादी जाती किंवा 'रजनी' मूर्च्छना या नावाने ओळखावे लागतील.**

प्रस्तुत विवेचनात एका विशेष गोष्टीचा उल्लेख–विचार करावयाचा आहे. मागील विवेचनात कित्येक ठिकाणी षड्जग्रामिक स्वर असा मजकूर आला आहे, त्यामध्ये 'ग्राम' ही काय भानगड आहे, प्राचीन ग्रंथकारांनी असे 'ग्राम' किती मानिले, त्यांची व्यवस्था ते कशी सांगत, व ती तशीच का सांगत, यांसंबंधी विचार करायचा आहे.

प्राचीन शुद्धस्वरांचे यथार्थ आकलन व ज्ञान झाल्यास ग्रामव्यवस्था समजणे कठीण नाही. ग्राम तीन : षड्जग्राम, मध्यमग्राम व गान्धारग्राम. प्रत्येक ग्रामातील वेगळेपणा समजून यावा, म्हणून कोणती धोरणे संभाळावी लागतात, हे पाहिले पाहिजे. षड्जग्राम व मध्यमग्राम यांतील वेगळेपणा समजण्यासाठी स्वर श्रुतींनी मांडून पाहू या.

(१) **प्रचलित प्राथमिक स्वर**

मेरू — सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सां

(२) **प्राचीन षड्जग्रामिक स्वर**

मेरू — नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नीं

(३) **प्राचीन मध्यमग्रामिक स्वर**

मेरू — ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ गं

[**टीप** — वरील क्र. तीनमधील स्वर-सप्तकात प्राचीन मध्यमग्रामाच्या स्वरसप्तकाचा आरंभ शु. गान्धारापासून केला आहे, **हे वाचकांना विचित्र व न पटणारे वाटेल.** कारण मध्यमग्राम म्हटला की, या ग्रामाचा आरंभक स्वर शु. मध्यम असावा लागतो. परंतु भरत-शार्ङ्गदेवांचा प्राचीन षड्जग्राम व त्याचे स्वरसप्तक क्र. २-मध्ये जे मांडिले आहे, त्यात असे दिसून येते की, ष.ग्रामाचा आरंभक स्वर जो षड्ज, तो आरंभक नसून या षड्जाचे स्थान दुसरे आहे. हे जाणकारांच्या लक्षात येण्याजोगे आहे. मग प्रश्न असा उद्‌भवतो की, प्राचीन ग्रंथकारांनी याला ष.ग्राम का म्हणावे ? स्वरसप्तकात षड्ज आहे म्हणून ? ही एक समस्या आहे व ती प्राचीन ग्रंथकारांच्या दृष्टिकोणाने सोडवावयाची आहे. भरत-शार्ङ्गदेवांचा दोन स्वरांत संवाद साधण्याचा नियम हा ९ किंवा १३ श्रुत्यंतरांचा आहे. प्राचीन षड्जग्रामिक श्रुति-स्वरांकडे नजर टाकिता षड्ज-मध्यम ९ श्रुती, षड्ज-पंचम १३ श्रुती असे नियमानुसार आहे. परंतु शु. निषादारंभक श्रुतिस्वरांकडे पाहता आरंभक स्वरांपासून मध्यम १३ श्रुत्यंतरावर आहे. यातून

स्पष्ट अर्थ निघतो तो हा की, १३ श्रुत्यंतरांवरील मध्यम हा येथे पंचमभावाने मांडिलेला आहे. याचा अर्थ असा घ्यावयाचा काय की, भरत-शार्ङ्गदेवांनी स्वतःचाच नियम डावलून १३ श्रुत्यंतराचा मध्यम मानिला ? याचे उत्तर आजच्या प्रगत ध्वनिशास्त्रात मिळते. प्रथमतः ध्यानात घ्यावयाची अगत्याची बाब ही की, आजच्या संगीताच्या ध्वनिशास्त्रप्रयोगात मध्यम या स्वराची निर्मिती स्वयंभू तत्त्वे व नियम यांच्या अनुसार होत नाही, तर ती स्वरांच्या संवादभावतत्त्वानुसार होते. याचे विवेचन मागे आलेच आहे. सा-पासून म ९ श्रुती सा-पासून प १३ श्रुती. परंतु प-लाच सा मानिता मूळ सा या गृहीत सा(प)चा मध्यम होतो. म्हणजे मूळ सा-प मध्ये १३ श्रुत्यंतर, तेच गृहीत सा-म यांमध्ये ९ श्रुत्यंतर होते.

दुसरी गोष्ट ध्वनिशास्त्राच्या आधुनिक संशोधनात मान्य आहे ती ही – जेथे सा वाजतो तेथे या सामधून प-ही ऐकू यतो. किंबहुना, षड्जातून पंचमाची धून ऐकू येते. ही निर्माण होणे किंवा करणे ही निसर्गाची किमया आहे. या नैसर्गिक क्रियेला प्राचीन-अर्वाचीनत्व नसते. ती सनातन आहे. ध्वनिशास्त्राच्या दृष्टीने विचार करिता ध्वनीच्या किंवा स्वराच्या उत्पत्तीला आणि शास्त्राला आधुनिक प्रयोगातच ठाम स्वरूप आले असे नसून प्राचीन भारतीयांनी हे स्वरूप सिद्ध केले आहे. याचा स्पष्ट पुरावा भरत-शार्ङ्गदेवांच्या षड्जग्रामिक स्वरसप्तकात आहे.

मध्यम (म) या स्वराची उत्पत्ती व स्थान स्वरांच्या परस्परसंवादभावाने रविले जाते. आधुनिक तंत्रातील स्वयंभू स्वरांच्या निर्मितीत ते नाही, हे आधुनिक शास्त्रज्ञ जाणतात, त्याचप्रमाणे प्राचीन ग्रंथकारांनाही याचे ज्ञान होते.

क्र. २-मधील श्रुतिस्वरांकडे नजर टाकिता आरंभक स्वरापासून मध्यम या स्वरामधील श्रुत्यंतर १३ श्रुतींचे आहे, यावरून मध्यम हा पंचमभावी आहे, हे निश्चित होते. हारमॉनिक्सचे आधुनिक तंत्र मानिता या मध्यमाची निर्मिती कोणत्यातरी षड्जातून झालेली आहे, असे खास मानावे लागते. मग असा मध्यमोत्पादक षड्ज कोणता, याचे उत्तर प्राचीन शु.निषाद (कोमल निषाद) हेच होय. याचे प्रत्यंतर क्र. २-च्या स्वरसप्तकात मिळते.

कोणत्याही स्वरसप्तकातील शु. मध्यम हा निसर्गतःच कोमल–मृदू असतो. या षड्जपंचमभावानेच भरतांनी षड्जग्रामिक स्वरांची योजना करिताना ध्रुववीणेत निषादाने आरंभ करून शु.निषादाची तार ध्रुववीणेवर ताणली. हा नैसर्गिक – स्वयंभू स्वरांचा क्रम क्र. २-च्या सप्तकात दर्शविला आहे.

मूर्च्छनापद्धतीत कोणताही स्वर आरंभक मानिला, किंवा स्थापिला, तर तो षड्ज होतो, अशी प्राचीन ग्रंथकारांची शिकवण व दंडक आहे. आजही आपण असे मानून चालत आहोत.

भरताचा शु. निषाद आरंभक – स्थायी षड्ज होता. या षड्जाचा पंचम १३ श्रुतींवरील मध्यम आहे. आणि याच स्वरसप्तकाला भरतादिकांनी षड्जग्राम संबोधिले आहे, ते **या सप्तकात षड्ज आहे म्हणून नव्हे.** षड्जारंभक षड्ज मानून षड्जग्राम कसा मानावयाचा, याचे प्रात्यक्षिक 'सारणा'प्रयोगाद्वारे भरतांनी स्पष्ट केले आहे.

यावरून क्र. ३-मधील आरंभक शुद्ध गान्धार हा भरतस्वरसप्तकातील (क्र. २) शु. मध्यम आहे, हे दिसेल. हे अमान्य करणे म्हणजे शास्त्र व सिद्धांत यांची ओळख किंवा अनुभव नसणे होय.

या एकंदर प्रकरणाचा कोणत्याही प्रकारे गैरसमज व व्यर्थ गुंतागुंत न करिता शास्त्र समजावून घेण्याच्या दृष्टीने व पद्धतीने त्याचा अभ्यास केल्यास **प्राचीन शु. गान्धार म्हणजेच प्रचलित शु. मध्यम** होय हे कळून येते; व याची प्रतीती कर्णप्रत्ययाने मिळते.]

क्र. १–२–३ या स्वरसप्तकांत जी श्रुति-स्वरांची मांडणी केली आहे, तीवरून **मध्यमग्रामाचे वेगळे स्वरूप** पाहता, त्यात बाकी सर्व स्वर षड्जग्रामातील स्वरांसारखेच शु. स्वर आहेत; पण त्यांतील पंचम एका श्रुतीने कमी करिता मध्यमग्राम वेगळा होतो.

आपण षड्ज व मध्यम या ग्रामांचे स्वर मांडून पाहू –

(१३) षड्जग्रामाचे व मध्यमग्रामाचे विवरण

(१) ष. ग्रा :— सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

(२) म. ग्रा :— सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सां

वरील दोन्ही ग्रामांतील फरक श्रुत्यंतरांच्या संख्येवरून ध्यानात येतो, तो असा– षड्ज व मध्यम या ग्रामांत फक्त पंचम वेगळा दिसतो. षड्जग्रामातील पंचमाहून मध्यमग्रामातील पंचम एका श्रुतीने कमी (उतरा) आहे, यामुळे हा ग्राम वेगळा मानणे भाग आहे. मध्यमग्रामामुळे पंचम एका श्रुतीने कमी झाल्याने पंचमाची एक श्रुती अनायासे पुढील शु. धैवताला मिळते. या क्रियेत मूळ शु. धैवत स्वतःचे स्थान न सोडताच मूळच्या त्रिश्रुतिकाचा चतुःश्रुतिक होतो. येथे आपणांस शंका येईल की, आज पंचम काही आपण कमीजास्त करीत नाही, अर्थात मध्यमग्रामही आज प्रचारात नाही. या शंकेचे निरसन असे की, आज आपण पंचम कमीजास्त करावा, असा समज ठेवावयाचा नाही, तर हे दोन्ही ग्राम आज आपण उपयोगात आणतो व त्या ग्रामांतील राग आपण आजही गातो किंवा वाजवितो, असा त्याचा अर्थ करावयाचा आहे. पुढील उदाहरणांवरून पाहता—

(१) प्रचलित स्वर —सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा

(२) ष.ग्रामिक स्वर—नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

(३) म.ग्रामिक स्वर — नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

(४) प्रचलित म.ग्राम —सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा

आजचे स्वर **प्राचीन निषादाला षड्ज मानून** चालू असल्यामुळे **प्राचीन पंचम हाच आजचा धैवत** या संज्ञेने संबोधिला जातो. हा धैवत आजच्या पंचमापासून चार श्रुतींवर ठेवणे म्हणजे आजचा ष.ग्राम; व पंचमापासून धैवत तीन श्रुतींवर ठेवणे म्हणजे आजचा मध्यमग्राम, हे ओळखण्याचे गमक आहे. "संवादो मध्यमग्रामे पञ्चमस्यर्षभस्य च।" (अर्थ—मध्यमग्रामात पंचम व ऋषभ या दोन स्वरांत संवाद होतो.) हेच प्राचीन पंचम व ऋषभ म्हणजे आजचे धैवत व गान्धार आहेत व या दोन स्वरांत आजच्या मध्यमग्रामात संवादही आहे, आणि आजचे गायकवादक हे स्वर वापरतात.

(१४) दोन ग्राम वेगळे समजण्याचे गमक

आजचे प्राथमिक स्वर लक्षात घेता षड्जापासून ऋषभ ४ श्रुतींचा, व ऋषभापासून गान्धार ३ श्रुतींचा. तेव्हा दोन ग्राम वेगळे समजण्यासाठी तूत असे समजा की, वरील प्रचलित ऋषभाचा पंचम म्हणजे (२ : ३ या नात्याने) म्हणजे २७० कंपनांच्या ऋषभाला ४०५ कंपनांचा धैवत ज्या रागात असतो, तो राग षड्जग्रामिक, व प्रचलित गान्धाराचा मध्यम म्हणजे ३ : ४ या नात्याने ३०० कंपनांच्या गान्धाराला ४०० कंपनांचा धैवत ज्या रागांत असतो, तो राग मध्यमग्रामिक. हे कसे, याचा पडताळा खालीलप्रमाणे—

१. प्राचीन ष.ग्रा. नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी
कंपनसंख्या २४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०५ ४५० ४८०

२. प्रचलित ष.ग्रा. सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा
कंपनसंख्या २४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०५ ४५० ४८०

३. प्राचीन म.ग्रा. नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी
कंपनसंख्या २४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०० ४५० ४८०

४. प्रचलित म.ग्रा. सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा
कंपनसंख्या २४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०० ४५० ४८०

यावरून दिसेल की, आजचा पंचम न हलविता दोन्ही ग्रामांचा उपयोग आपण आज करतो. तात्पर्य, मध्यमग्रामाचे अनेक राग आपण आज उपयोगात आणतो. आणखी एक गोष्ट लक्षात घ्यावयाची ती ही की, प्राचीन षड्ज-ग्रामिक ऋषभ-पंचमांत संवाद घडत नसे, तसा आजच्या षड्ज-ग्रामातील गान्धार–धैवतांतही संवाद घडून येत नाही. प्राचीन मध्यम-ग्रामिक ऋषभ-पंचमांत जसा संवाद आहे, तसाच आजच्या मध्यम-ग्रामिक गान्धार-धैवतांत आहे.

भरतांच्या वेळेपासून गान्धारग्रामाचा विचार कोणी केलेला नाही. हा ग्राम परलोकात (परलोकवासी) गेला, असे सर्व ग्रंथकारांनी नुसते म्हटले आहे. पं. शार्ङ्गदेवांनी सं.रत्नाकरात गान्धारग्राम कसा बनतो, याविषयी लिहिले आहे, पण तो उपयोगात आणलेला नाही. भरतशार्ङ्गदेवांच्या स्वरशास्त्रात निषादारंभक स्वरसप्तकात षड्ज हा आरंभक मानिता षड्जमध्यम व षड्जपंचम या स्वरजोडीत संवाद घडून येतो, व आजही या स्वरांत संवाद आहेच. प्राचीन श्रुतिस्वरसप्तकात गान्धारग्रामातील गान्धाराला आरंभक स्वर मानिता या आरंभक स्वराचे षड्ज, मध्यम व पंचम यांत संवाद प्राप्त होतात की नाही, हे अजमावून पाहणे महत्त्वाचे ठरेल. याविषयी मागे ऊहापोह केला आहे. परंतु पुन्हा एकदा प्राचीन स्वर-सप्तक मांडून पाहता—

प्राचीन श्रुति-स्वरसप्तक – षड्जग्राम —

मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

यांत नी ग ९ श्रुती षड्जमध्यमभाव संवाद
नी म १३ श्रुती षड्जपंचमभाव संवाद
सा म ९ श्रुती षड्जमध्यमभाव संवाद
सा प १३ श्रुती षड्जपंचमभाव संवाद

याप्रमाणे पाहता गान्धार आरंभक मानिता गान्धारमध्यमांत म्हणजे ग–ध या स्वरांत ११ श्रुतींचे अंतर असल्यामुळे संवाद नाही. परंतु ग–नी यांत १३ श्रुत्यंतरामुळे षड्जपंचमभाव आहे.

स्वरशास्त्रात अनुवादी स्वरांचेही महत्त्व असते. या दृष्टीने विचार केल्यास प्राचीन निषाद व ऋषभ यांत सात श्रुतींचे अंतर आहे. यावरून या दोन स्वरांत अनुवाद संभवतो, तसा गान्धारपंचमांत नाही. परंतु मध्यमग्रामिक स्वरांत अनुवाद मिळतो, तो येथे आहे. स्वरशास्त्रात व गीतोपयोगी व्यवहारात षड्ज-मध्यम, षड्ज-पंचम हे भाव किंवा संवाद अत्यावश्यक आहेत. असे भाव नैसर्गिकरीत्या प्राप्त होतात. परंतु गान्धारग्राम प्रस्थापित करावयाचा ठरविल्यास

या गोष्टी अशक्य आहेत, हे जाणल्याने गान्धारग्राम परलोकवासी झाल्याचे म्हटले असावे. आजच्या व्यवहारातही हा अनुभव येतो. प्रचलित स्वरसप्तकात —

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा यांत

सा–म, सा–प, रे–प, रे–ध, ग–नी, म–सां, प–सां यांत संवाद आहेत, पण **ग–ध यांत संवाद नाही;** परंतु ग–नी यात संवाद आहे. नैसर्गिक किंवा स्वयंभू स्वरांत षड्जमध्यम किंवा षड्जपंचम या संवादभावाची आवश्यकता असते. नैसर्गिक किंवा स्वयंभू स्वरांमध्ये आरोही सा–म, सा–प ठरणारे अवरोही क्रमात सा–प, सा–म ठरतात. याचा अर्थ आरोहात जो म तोच अवरोहात प व आरोहात जो प तोच अवरोहात म ठरतो. ही क्रिया नैसर्गिक संवादतत्त्वात आढळून येते, आणि ती महत्त्वाची आहे. गान्धारग्रामात ही उणीव आहे. म्हणून हा ग्राम अनुपयोगी ठरला.

प्राचीन ग्रंथकारांचे विकृत स्वर

स्वरसप्तकात शुद्धस्वरांव्यतिरिक्त विकृत स्वरांची व्यवस्था प्राचीन ग्रंथकारांनी केलेली आढळून येते. प्रचलित संगीतव्यवहारात सर्वसाधारणपणे बारा स्वर वापरले जातात. सात शुद्ध व पाच विकृत मिळून बारा स्वर. प्राचीनांचे षड्जग्रामिक व मध्यमग्रामिक स्वर आता आपल्या परिचयाचे झालेले आहेत. या शुद्धस्वरांव्यतिरिक्त इतर स्वरांचीही निर्मिती त्यानी करून ठेविलेली आहे. ते स्वर म्हणजे अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद होत. अन्तर व काकली स्वरांची व्यवस्था समजण्यासाठी आपण असे पाहिले पाहिजे की, प्राचीनांच्या षड्जग्रामिक शुद्धस्वरांत चारचार श्रुतींचे तीन स्वर आहेत. (स्वरत्व राहून स्वरांच्या विकृती किती होतील, हे आपल्याला पहावयाचे आहे.) यामुळे या चारचार श्रुतींच्या स्वरांचाच विचार करावा लागेल. कारण स्वरांच्या विकृती साधावयाच्या झाल्यास चार श्रुतींच्या स्वरांव्यतिरिक्त दुसरी जागाच नाही. एक श्रुती अंतराचे स्वर हे स्वर या संज्ञेला विरोध करणारे असतात, कारण ते परस्परविवादी ठरतात, असा शास्त्राचा नियम आहे. अनुभवही तसाच आहे. त्रिश्रुतिक ऋषभधैवत यांतही विकृतीला जागा नाही. गान्धार-निषाद यांतील क्षेत्र मुळातच लहान असून ते दुसरीकडे गेल्याशिवाय या क्षेत्रात विकृतीला मार्ग नाही. तेव्हा राहता राहिले चतुःश्रुतिक स्वर. त्यांची संख्या तीन एवढीच आहे. असे स्वर षड्ज-मध्यम-पंचम हे होत. यांतील पंचम एका श्रुतीने कमी करून मध्यमग्राम निर्माण केला गेला. उरले दोन स्वर षड्ज व मध्यम. या स्वरांत विकृती घडल्याने मात्र रक्तिनाश होत नसतो, व स्वरत्वही राहते. कारण षड्जापासून निषाद चार श्रुती मागे असल्यामुळे

शु. निषाद हा षड्जाच्या चार श्रुतींपैकी दोन घेऊन वर सरकविण्यास ग्रंथकारांची मुभा आहे. याच न्यायाने शु.गान्धार मध्यमाच्या चार श्रुतींपैकी दोन घेऊन वर सरकतो. शिवाय, षड्ज व मध्यम हे दोन स्वर आपापल्या स्थानांवरून दोन श्रुती मागे येण्यास ग्रामाधिपती असल्यामुळे परवानगी नाही. आणखी असे की, षड्ज-मध्यम मागे घेतल्यास सा ते रे व म ते प यांतील अंतरही वाढते. हे शास्त्रसंमत नाही. गान्धाराला मध्यमाच्या व निषादाला षड्जाच्या दोन श्रुती उपभोगण्यास देऊन हे स्वर त्या-त्या स्थानी आल्यास शु. गान्धाराला अन्तरगान्धार व शु. निषादाला काकलीनिषाद म्हणावे, असे प्राचीन ग्रंथकार सांगतात. असे केल्यावर एकंदर विकृती किती होतात, हे पाहू. अन्तरकाकली-स्वरव्यवस्था दोन्ही ग्रामांत सारखीच चालू राहील व ती सर्वमान्य होण्यास काही अडचण येणार नाही, हे उघड आहे. षड्जग्रामात अन्तर व काकली या दोन व मध्यमग्रामात मध्यमग्रामिक च्युतपंचम ही एक मिळून एकंदर तीन विकृती होतात. यावरून दोन्ही ग्राम मिळून शुद्ध व विकृत स्वरांची संख्या किती, हे भरत-प्रकरणात दिलेले आहे. तरी जिज्ञासूंच्या सोयीसाठी पुन्हा मांडून पाहू या--

[पुढील नकाशा क्र. १८ (पृ. २६५) पहावा.]

दोन्ही ग्रामांत व शुद्ध विकृत मिळून स्वरसंख्या बारा होते, हे लक्षात येईल.

येथपर्यंत भारतीय व पाश्चात्त्य स्वरशास्त्राचा आढावा घेतला आहे. यावरून प्राचीन व प्रचलित, भारतीय व पाश्चात्त्य काय आणि संगीताच्या ध्वनिनादस्वरांचे आद्य संशोधक शास्त्रज्ञ कोण, याचाही बोध होतो.

(१५) प्राचीन ग्रंथकारांची कुशलता

प्राचीन मध्ययुगीन भरतशार्ङ्गदेवांनी संगीतातील स्वरव्यवस्था व शास्त्र इतके विचारपूर्वक व मुद्देसूद मांडिले आहे की, त्यात बदल करणे म्हणजे निसर्गाला बदलणे होय. निसर्ग जी स्वरपंक्ती आपणांपुढे अबाधितपणे ठेवितो, तशीच ती आपणांसमोर या थोर शास्त्रज्ञांनी मांडिली आहे. ती समजण्याची पात्रता आज कित्येकांत नाही. आजचे जग सुधारलेले असले, तरी प्राचीन ग्रंथकारांनी नैसर्गिक स्वर आपणांपुढे मांडून जी असामान्य बुद्धिमत्ता दर्शविली आहे, तिचे कौतुकच करणे रास्त आहे. कारण त्यांच्या तोडीचा संगीतशास्त्रज्ञ आज सापडणे कठीण. इतकेच नव्हे, तर त्यांनी सांगितलेल्या गूढ गोष्टींची उकल करणेही आजकाल पुष्कळांना जमत नाही, आणि प्राचीन ग्रंथकारांचे कार्य सदोष आहे, अशी मते मात्र व्यक्त केली जातात.

भरतकालीन प्राचीन शुद्ध व विकृत स्वर, त्यांची प्रचलित स्वरांत स्थाने व संज्ञा

नकाशा क्र. १८

	श्रुती क्र.	श्रुतिनावे	प्राचीन ष. ग्राम	प्राचीन म. ग्राम		प्रचलित ष. ग्राम	प्रचलित म. ग्राम
मेरू	०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु. मध्यम	०	शु. सा	शु. म
	१	तीव्रा	......	....		....	....
	२	कुमुद्वती	का. निषाद	....	१	को.रे	तीव्र म
	३	मन्दा	....	च्युतपंचम	२	त्रिश्रुतिक रे	....
	४	छंदोवती	शु. षड्ज	....	३	शु.रे	शु. प
	५	दयावती	....	....		....	....
	६	रंजनी	....	....		....	....
	७	रक्तिता	शु. ऋषभ	शु.धैवत	४	शु.ग	शु. ध
	८	रौद्री	....	....		....	....
	९	क्रोधा	शु. गान्धार	शु.निषाद	५	शु.म	को. नी
	१०	वज्रिका	....	....		....	....
	११	प्रसारिणी	अं. गान्धार	का.निषाद	६	तीव्र म	शु. नी
	१२	प्रीती	....	....		....	....
	१३	मार्जनी	शु. मध्यम	शु.षड्ज	७	शु.प	शु. सा
	१४	क्षिती	....	....		....	....
	१५	रक्ता	....	....		....	....
	१६	संदीपनी	....	शु.ऋषभ	८	....	त्रिश्रुतिक रे
	१७	आलापिनी	शु. पंचम	....	९	शु.ध	चतु:श्रुतिक रे
	१८	मदन्ती	....	शु.गान्धार	१०	....	....
	१९	रोहिणी	....	....		....	....
	२०	रम्या	शु. धैवत	अं.गान्धार	११	शु.नी	शु. ग
	२१	उग्रा	....	....		....	....
	२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	शु.मध्यम	१२	शु.सा	शु. म

भरतमुनींनाच नाट्य आणि संगीत या शास्त्रांचे आद्य प्रवर्तक मानण्याची सबळ कारणे आहेत. भरतपूर्व ग्रंथकारांची नावे उपलब्ध आहेत. परंतु त्यांचे ग्रंथ उपलब्ध नाहीत. तथापि त्यांच्या कार्याचा उल्लेख भरतनाट्यशास्त्र व नंतरचे ग्रंथ यांत सापडतो. भरतनाट्यशास्त्र व सं.रत्नाकर इ. ग्रंथांचा अभ्यास दृष्टी आणि कान उघडे ठेवून केला, तर प्राचीन व प्रचलित संगीत व शास्त्र यांचा योग्य उमज होतो आणि प्राचीनांच्या अद्भुत कार्याची आणि संशोधनाची

यथार्थ जाणीव होते. भरताचे संशोधन आणि शास्त्र भरतानंतरच्या अनेक ग्रंथकारांना उपयुक्त व मार्गदर्शक झाले आहे, याबद्दल दुमत नसावे.

संशोधकाचे कार्य म्हणजे अतर्क्य आणि गूढ वाटणाऱ्या गोष्टींचा शोध घेऊन मानवी व्यवहारात व गरजेत या गोष्टी उपयोगी, हितकारक कशा होतील, याचा शोध घेणे, सिद्धांत मांडणे आणि त्यांचे शास्त्र ठरविणे हेच असते संशोधनाच्या पूर्ततेत साधकबाधक प्रकारांना व प्रसंगांना तोंड द्यावे लागते, आणि त्यांतून उपयुक्त तेवढे स्वीकारणे हे कर्तव्य ठरते.

संगीताच्या ध्वनि-शास्त्राचा शोध व प्रस्थापनाचा आद्य मान कोणाला द्यावयाचा, हे इतिहासाच्या मूल्यमापनात महत्त्वाचे आहे. देशपरत्वे या आद्य मानाला महत्त्व असले, तरी अखिल जगात ध्वनी निर्माण होणे, त्यांचे स्वर बनणे, शास्त्र मांडले जाणे यांविषयी विचार करिता असेच मानावे लागेल की, पृथ्वीच्या पाठीवर कोठेही जा, मूलभूत स्वर व शास्त्र यांत भेदभाव आढळणे अशक्य. अशी एकता प्राचीन काली होती. किंबहुना, जगाच्या आद्यंतापर्यंत ती तशीच कायम राहणार आहे.

तत्त्वात फरक नसतो, तपशिलात फरक

याचे जातिवंत नव्हे, पण जिवंत उदाहरण म्हणजे पाश्चात्त्यांचे हार्मनी व 'टॅंपर्ड' स्केल होय. यांविषयी पाश्चात्त्य ग्रंथकारांची मते मागे दिली आहेत. 'टॅंपर्ड' स्केल पाश्चात्त्यांना स्वीकारावे लागले, ते हार्मोनिअम्, ऑर्गन, पियानो इत्यादी वाद्यांची गरज व निर्मिती यांसाठी. नैसर्गिक स्वर आणि संवाद यांतील स्वयंसिद्धता हार्मोनिअम् इ. वाद्यांना खपणारी नव्हती. म्हणून या वाद्यांच्या स्वररचनेत कृत्रिमता आणणे त्यांना भाग पडले, ती स्वरांच्या समविभागणीद्वारा बारा स्वरांच्या समांतरीकरणामुळे वा समविभक्तीकरणामुळे. नैसर्गिक स्वर-पंक्तीची दुर्दशा याने उडाली. आणि भारतीय संगीताच्या स्वरसंगतीत हार्मोनिअम्मधील स्वर बसू शकत नाहीत, असे सिद्ध झाले. स्वरांच्या समांतरतेत शास्त्र डावलले जाते आणि स्वरांच्या स्थानांची चलबिचल होते, हे जाणकार संगीतज्ञांच्या अनुभवास येते. ही वस्तुस्थिती लक्षात घेता भारतीय संगीतस्वरशास्त्रातील श्रुतींची गणना करिताना समांतर श्रुत्यंतरांची तरफदारी पं. भातखंडे यांनी करून ती भरतशार्ङ्गदेवांच्याही गळी उतरविली आहे, त्यात शास्त्रीयतेचा अभाव दृग्गोचर होतो. अर्थात पं. भातखंडे यांच्या या निर्णयाकडे सदोष दृष्टीने न पाहता त्यात सुधारणा व्हावी व निर्भेळ शास्त्र व सिद्धांत काय दर्शवितात हे सांगावे, या हेतूने प्रेरित होऊनच त्यांच्या दोषांची चर्चा केली आहे यातील हेतू हाच की, संगीत दिवसानुदिवस लोकप्रिय होत आहे, पाश्चात्त्यांनाही या संगीताची ओळख झाली आहे व आवड निर्माण होत आहे. पॉपले, विलार्ड, जोन्स, फॉक्स स्ट्रँग्वेज,

क्लेमेंट्स् इ. पाश्चात्य पंडितांनी भारतीय संगीत व शास्त्र यांवर संशोधनपूर्वक ग्रंथ लिहून जरी आपल्या लोकांसमोर ठेविले असले, तरी ग्रंथांतील भाषा आणि तिचे प्रात्यक्षिक भारतीय कलाकाराच्या कृतीतून शिकून ज्ञानप्राप्ती करून घेण्याकडे पाश्चात्त्यांचा कल असणार व असावा, हे विसरता नये. या महत्त्वाच्या भूमिकेने पाहता आम्ही संगीताच्या शास्त्रात अनभिज्ञ राहून यापुढे निभावणार नाही. तेव्हा याची जाणीव व अभ्यास हवा. या दृष्टीने विचार करिता प्राचीन भारतीय ग्रंथकारांचे कार्य, प्राचीन छंद, मच्छंना, जाती, स्वरश्रुतिशास्त्र यांत काही अर्थ नाही, अतएव ते दुर्लक्षिणे, वा दोष काढून ते त्याज्य मानणे हितावह नव्हे. प्राचीनांचे संगीत व शास्त्र हे तत्कालीन प्रथा आणि नैसर्गिक स्वर यांचा अनुभव व संशोधन यांतून मांडिले गेले आहे. याला सत्य व साधार तत्त्वांचा पाठिंबा असल्याशिवाय त्याचा दीर्घ काल टिकाव लागणार नाही, हे जाणून घेणे कर्तव्य ठरते. या दृष्टीने टेंपर्ड (= अनैसर्गिक) स्वरश्रेणी आम्हांस अमान्य का आणि ती अशास्त्रीय का, हे पाहता नॅचरल (=स्वयंभू) स्वरश्रेणी व टेंपर्ड यांतील तुलनात्मक फरक असा —

(१) प्राचीन ष.ग्रामिक स्वरपंक्ति – नॅचरल – स्वयंभू

मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी
गुणोत्तरे १ ९/८ १०/९ १६/१५ ९/८ ९/८ १०/९ १६/१५ = २

(२) प्राचीन म.ग्रामिक स्वरपंक्ती – नॅचरल – स्वयंभू

मेरू – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी
गुणोत्तरे– १ ९/८ १०/९ १६/१५ ९/८ १०/९ ९/८ १६/१५ = २

(३) अर्वाचीन मेजर कॉर्ड स्वरपंक्ती (पाश्चात्त्य)

मेरू – सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा
गुणोत्तरे– १ ९/८ १०/९ १६/१५ ९/८ १०/९ ९/८ १६/१५ = २

वरील तिन्ही स्वरपंक्ती नैसर्गिक आहेत. या स्वरपंक्ती हार्मोनिअम्मध्ये बसवावयाच्या म्हटले, तर बऱ्याच अडचणी निर्माण होतात. त्या दूर करण्याचे प्रयत्न करूनही यश मिळेना. उलट, अडचणी दूर करण्याच्या खटाटोपात नव्या अडचणी निर्माण झाल्या. त्यांपैकी काही खाली देत आहोत—

हार्मोनिअम्मध्ये अशी सोय साध्य झाली पाहिजे की, सप्तकातील बारा पट्ट्यांपैकी कोणत्याही पट्टीला षड्ज मानिल्यास पुढील स्वरसप्तक मिळावे. पाश्चात्त्य पद्धतीत हार्मनीला महत्त्व दिले जाते; या दृष्टीने षड्जगान्धारपंचम या

म्हणजे वादी-अनुवादी-संवादी स्वरांना महत्त्व दिले जाते. या दृष्टीने षड्ज-गान्धार-पंचम यांच्या तत्त्वानुसार अनुषंगाने बाकीचे स्वरही महत्त्वाचे ठरतात.

मेजर कॉर्डमध्ये ४ : ५ व ५ : ६ यांना महत्त्व आहे. ४ : ५ = सा-ग, व ५ : ६ = ग-प होत. हेच स्वर कंपनसंख्येत मांडून पाहता आलेले स्वर—

४ = सा	सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां		(१)
कंपने	२४०,	२७०,	३००,	३२०,	३६०,	४००,	४५०,	४८०		
५ = ग कंपने	३००,	३३७½,	३७५,	४००,	४५०,	२५०,	२८१¼	३००		(२)
६ = प कंपने	३६०,	४०५,	४५०,	४८०,	२७०,	३००,	३३७½	३६०		(३)

वरील ४ : ५ : ६ या क्रमांकाच्या स्वरांच्या कंपनसंख्येकडे लक्षपूर्वक नजर टाकिल्यास मेजर कॉर्डने संभवलेले नवीन स्वर व त्यांच्या संख्या पाच आहेत, असे दिसेल. ते स्वर – २५०, २८१¼, ३३७½, ३७५, ४०५ असे पाच व पहिले सात, मिळून बारा स्वर होतात. त्यांचा अनुक्रम पाहिल्यास

$\frac{१}{२४०}$, $\frac{२}{२५०}$, $\frac{३}{२७०}$, $\frac{४}{२८१\frac{१}{४}}$, $\frac{५}{३००}$, $\frac{६}{३२०}$, $\frac{७}{३३७\frac{१}{२}}$, $\frac{८}{३६०}$, $\frac{९}{३७५}$, $\frac{१०}{४००}$, $\frac{११}{४०५}$, $\frac{१२}{४५०}$ असा लागतो.

या बारा स्वरांपैकी प्रत्येक स्वराला षड्ज मानून त्याचा पंचम मिळतो का, असे पाहिल्यास

२४०	चा	पंचम	३६०	असा	मिळतो
२५०	,,	,,	३७५	,,	,,
२७०	,,	,,	४०५	,,	,,
२८१¼	,,	,,	४२१⅞	,,	,, हा नवीन आहे.
३००	,,	,,	४५०	,,	,,
३२०	,,	,,	४८०	,,	,,
३३७½	,,	,,	२५३⅛	,,	,, हा नवीन आहे.
३६०	,,	,,	२७०	,,	,,
३७५	,,	,,	२८१¼	,,	,,
४००	,,	,,	३००	,,	,,
४०५	,,	,,	३०३¾	,,	,, हा नवीन आहे.
४५०	,,	,,	३३७¼	,,	,,

वरील बारा स्वर षड्जपंचमभावाने मांडून पाहता या गणितातून वास्तविक पंधरा स्वर (पूर्वीचे १२ + नवे ३ = १५) संभवले, असे दिसून येते. त्यांतील नवे स्वर २५३⅛, ३०३¾, ४२१⅞ असे आहेत. पण ही **एक अडचण निर्माण झाली.** ती दूर करण्यासाठी जी **सोय (?)** पाश्चात्त्यांनी मानिली, ती अशी —

वर दिलेल्या स्वरांत अगदी जवळजवळचे स्वर म्हणजे २५० व २५३$\frac{१}{८}$ ३०० व ३०३$\frac{३}{४}$, ४०० व ४०५. या एकूण सहा स्वरांची व्यवस्था अशी -- ते जवळजवळचे असल्यामुळे २५० व २५३$\frac{१}{८}$, ३०० व ३०३$\frac{१}{४}$ व ४०० व ४०५ या स्वरांचा समावेश एकत्र केला व नवीन मिळालेला स्वर ४२१$\frac{७}{८}$ हा बराच वेगळा असल्यामुळे जमेस धरून स्वरांची संख्या पुन्हा बारावर आणून ठेविली. ती अशी—

१	२	३	४	५	६	७	८
सा	रे	रे	ग्	ग	म्	म	प
२४०	२५३$\frac{१}{८}$	२७०	२८१$\frac{१}{४}$	३००	३२०	३३७$\frac{१}{२}$	३६०

९	१०	११	१२	
ध्	ध	नी्	नी	— सां
३७५	४००	४२१$\frac{७}{८}$	४५०	४८०

याप्रमाणे बारा स्वरांची व्यवस्था लागल्यानंतर यांतील प्रत्येक दोन स्वरांमधील अंतरे कंपनसंख्येत पाहता असे दिसून आले की,

सा		रे्		रे		ग्		ग		म्		म		प
	१३$\frac{१}{८}$		१६$\frac{७}{८}$		११$\frac{१}{४}$		१८$\frac{३}{४}$		२०		१७$\frac{१}{२}$		२२	

प		ध्		ध		नी्		नी		सां
	१५		२५		२१$\frac{५}{८}$		२७$\frac{१}{८}$		३०	

वरील स्वरांतरांत **सारखेपणा** नाही. त्यामुळे वाटेल त्या स्वराला षड्ज **मानिता येणार नाही,** अशी ही एक अडचणीत अडचण निर्माण झाली; **आणि प्रत्येक पट्टीला षड्ज मानणे हे अंतिम ध्येय असल्यामुळे** वर दिलेली स्वरांतरे **सारखी करण्याचा मोह झाला.** म्हणून ती सारखी केली जाऊन सध्याचे बेसुरे स्वर हे स्वर म्हणून नांदू लागले. ते असे —

प्रचलित हार्मोनिअम्‌मधील बेसुरे स्वर

प्रत्येक दोन स्वरांमधील कंपांतरे—

स्वर	सा		रे		रे		ग्		ग		म्		
कंपांतरे		१४		१५$\frac{२}{५}$		१६$\frac{३}{५}$		१७		१८		१९	म
कंपनसंख्या	२४०		२५४		२६९$\frac{२}{५}$		२८६		३०२$\frac{२}{५}$		३२०$\frac{२}{५}$		३३९

स्वर	म	प	ध्	ध	नी	नी	सां
कंपांतरे		२० २/५	२१ ३/५	२२ २/५	२४	२५	२६ ३/५
कंपनसंख्या	३३९	३५९ २/५	३८१	४०३ २/५	४२८ २/५	४२३ २/५	४८०

यावरून हेच दिसून येते की, पाश्चात्त्यांच्या सोयीमुळे स्वरांचे सुस्वरत्व राहिले नाही. ते मुद्दाम बेसुरे केले आहेत, यात शंका नाही. याचा अर्थ असा आहे की, हार्मोनिअम्‌मध्ये कोणत्याही पट्टीला षड्ज मानिता पुढे येणारा स्वर त्या पट्टीपासून (स्वरापासून) बेसुरा असतो, असे प्रतिज्ञेने सांगता येईल.

असे असूनही आजचे संगीतज्ञ कलाकार कलाप्रदर्शनप्रसंगी हार्मोनिअम्‌ची साथ घेतात. ही त्यांच्या दृष्टीने एक गरजेची बाब असावी. भारतीय आकाशवाणीवर हार्मोनिअम्‌ला आता अंशतः बंदी आहे. हा विषय सत्ताधाऱ्यांचा आहे. वर दर्शविलेला शास्त्रीय विषय सत्ताधाऱ्यांना आत्मसात आहे, असे मानिता येत नाही. भारतीय श्रुति-स्वरसंवादतत्त्वांचा जाणकार या नात्याने सत्ताधाऱ्यांना बोध झालेला असतो, हेही खरे नव्हे. सुप्रसिद्ध सुरेल गवयी हार्मोनिअम्‌ची साथ घेऊन उत्तम कला प्रदर्शित करितात, त्याप्रमाणे हार्मोनिअम्‌ची साथ करणारे वादक उत्तम कौशल्यही प्रकट करितात. गवयी व साथीदार यांच्या युतीमुळे जे श्रोते कलेचा आस्वाद घेऊन समरस होऊन 'दाद' देतात, त्यांत गवयी व साथीदार यांचाही गौरव असतो. यात संगीताच्या शास्त्राचे काटेकोरपणे पालन होत नसले, तरी संगीताचा उद्देश जी रंजकता, तिची पूर्ती आणि कलाकाराची तपश्चर्या, बुद्धिमत्ता, कलेतील सौंदर्याविष्कार यांचेच श्रोत्यांकडून स्वागत केले जाते. आकाशवाणीवरील हार्मोनिअम्‌च्या बंदीमागे भारतीय गायनवादनातील निर्भेळ शास्त्राची शुचिर्भूतता पाळण्याचा अट्टहास असेल, तर साथीची इतर वाद्ये या शुचिर्भूततेचे पालन करून सुरात मिळविलेली असतात, असेही कित्येक वेळा आढळून येत नाही. अधिकारी याचे कारण पुढे करितात ते "वाद्ये केंद्रातील वातानुकूल जागेत फरक दर्शवितात" हे. याचा अर्थ फरक असतो. पण तो सुधारताही येतो. हार्मोनिअम् जो गोंगाट करितो, तो गोंगाट आटोक्यात आणण्याचीही साधने उपलब्ध आहेत, आणि कौशल्यपूर्वक नियोजनाने गोंगाटात मृदुता आणता येते. हार्मोनिअम् बेसुरा आहे, तो सुरेल करिता येतो. सुरेलपणा हेच जर ब्रीद असेल, तर हार्मोनियम्‌मध्ये सुरेलपणा आणणे आम्हांला अशक्य नाही. कारण सुरेल काय, ते आम्ही जाणतो. भरतादिकांच्या शास्त्रशिकवणीत हार्मोनियम्‌चे ट्यूनिंग सुरेल कसे करावे, याचे ज्ञान आम्हांजवळ भरपूर आहे. परंतु कुंपणाच्या मर्यादेबाहेर जाण्याची तयारी अधिकाऱ्यांची नाही, हे या बंदीमागील खरे कारण आहे.

हार्मोनिअम् हे वाद्य पाश्चात्त्य आहे. परंतु आज या वाद्यांत पाश्चात्त्य असे काय उरले आहे?– फक्त ट्यूनिंग. हे वाद्य आता संपूर्णपणे भारतीय बनावटीचे

झाले आहे. आकाशवाणीवरील बंदी समर्थनीय मानिली, तर भारतीय तंतुवाद्यांचे प्राण ज्या तारा त्यांच्या निर्मितीची काळजी तरी सरकारने वहावी, याचा विचार तरी कधीकाळी अधिकाऱ्यांच्या मनात येतो काय ? या तारांसाठी आम्हांला परकीय देशांकडे पहावे लागते. हार्मोनियम् आकाशवाणीवर निषिद्ध मानिला जातो, असे असूनही वाद्ये सुरात लावण्यासाठी हार्मोनियम्‌ची गरज पदोपदी लागतेच.

केंद्रावर हार्मोनियम्‌शिवाय सुरेल गाणारा गवयी बाहेर हार्मोनियम्‌ची साथ घेऊन बेसुरा गातो, असे नाही. सतत रियाज आणि शास्त्रीय संगीताची तपश्चर्या करणारा तपस्वी कलाकार हार्मोनियम्‌मधील स्वरांतील जास्तीत जास्त ३२/५ व कमीत कमी ३/५ कंपनांच्या फरकाने विचलित होऊन तपोभंगाची आपत्ती स्वतःवर ओढवून घेऊन बेसुरा होईल, असे नाही. मानवी कंठ रियाजाने हुकमी ठरला, तरी प्रकृती आणि मनःस्थिती यांच्या दडपणात तो गळ्यावर ताबा ठेवू शकत नाही. हीच गत वाद्याची व वादनकारांची असते. वाद्यात किंवा गळ्यात आरोही तानपलटयांतील सुरेलपणा अवरोही तानपलटयांत कायम राहतोच, असे नाही. हा अनुभव पदोपदीचा आहे. कलाकाराच्या प्रकृतीची छाप कलाप्रदर्शनात दिसून येते. याच्या उलट हार्मोनियम्‌मध्ये जे आहे, तेच तो वापरात दर्शवितो, आणि प्रामाणिक राहतो.

संगीताच्या शास्त्राची सूक्ष्म चिकित्सा हजारो वर्षांच्या कालात भारतात जितकी झाली, तितकी इतर देशांत क्वचित झालेली असेल. हे मान्य केले, तर अभिजात शास्त्रीय संगीताबद्दलचा अभिमान रास्तच आहे. परंतु या अभिजात शास्त्राचा अभ्यास कोठे केला जातो व हे सूक्ष्म शास्त्र कोठे शिकविले जाते, हा एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. शास्त्रीय वैभवाच्या नुसत्या खमंग स्मृतीवर आम्ही जगून अभिजात संगीताची मिजास मारतो. याचे एक साधे उदाहरण वाचकांपुढे मांडितो —

प्रचलित हिंदुस्थानी गायनाचे नॅचरल – नैसर्गिक १२ स्वर असे आहेत—

सा	रे़	रे	ग़	ग	म्	म	प	ध़	ध	नी़	नी
२४०	२५६	२७०	२८८	३००	३२०	३३७ १/२	३६०	३७९ ११/१६	४००	४२६ २/३	४५०

टॅंपर्ड – कृत्रिम

सा	रे़	रे	ग़	ग	म्	म	प	ध़	ध	नी़	नी
२४०	२५४	२६९ ३/५	२८६	३०२ २/५	३२० २/५	३३९	३५९ ३/५	३८१	४०३ ३/५	४२८ २/५	४५३ ३/५

या दोन स्वरसप्तकांतील स्वरांच्या कंपनसंख्येच्या तुलनेतून कोणता स्वर चढा किंवा उतरा असतो, याचे ज्ञान होते. यामुळे सुरेलपणाचा व बेसुरेपणाचाही अंदाज घेता येतो.

वंदनीय ग्रंथकारांची दिशाभूल

पं. वि. ना. भातखंडे याचा ग्रंथ 'क्रमिक पुस्तक माला, भाग पाचवा' (चिजांचा संग्रह) यातील पृष्ठ ३३-वर पं. भातखंडे म्हणतात —

"वीणेवरील तार मुक्त छेडिली असता एका सेकंदात २४० आंदोलने झाली तर जो स्वर उत्पन्न होईल, तो मध्यसप्तकातील सुरवातीचा षड्ज गणिला जातो.

याप्रमाणे युरोपिअन सप्तकात —

C	D	E	F	G	A	B	c'
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०

याला युरोपिअन 'टेंपर्ड' म्हणतात." (पृष्ठ ३४) जाड ठसा आमचा.

पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथात असे आहे. स्वरांचे अचूक निदान, कंपनसंख्या व स्थाने यांचे गणितही वीणातारेने अजमाविले जाते, याचे उदाहरण म्हणून पं. भातखंडे यांनी युरोपिअन सप्तक दिले आहे. भारतीय मध्यमग्राम व वरील युरोपिअन स्वरसप्तक यांत तंतोतंत साम्य आहे, हे आम्ही यापूर्वी सांगितलेच आहे. भारतीय मध्यमग्राम आणि वरील युरोपिअन स्वरसप्तक हे वीणेवरील मुक्ततंत्री छेडिली असता निर्माण होते, म्हणून त्याला नॅचरल – स्वयंभू – नैसर्गिक ही संज्ञा देणे रास्त ठरते. पण पं. भातखंडे यांच्या मताने "याला युरोपिअन 'टेंपर्ड' म्हणतात." याचा अर्थ काय घ्यावयाचा ? वरील नॅचरल स्केल जर टेंपर्ड मानिले, तर युरोपिअन नॅचरलचे जे खरोखरच 'टेंपर्ड' बनविले गेले, त्याला 'नॅचरल' म्हणावयाचे काय ? नॅचरल स्केलला टेंपर्ड म्हणणे ही अक्षम्य चूक होय. ही चूक सुधारली गेली पाहिजे व याची जबाबदारी त्यांच्या पठडीतील विद्वानांवर आहे. परंतु याकडे त्यांचे लक्ष नाही. मागल्यावरून पुढे चालू हीच जर आधुनिक प्रगत कालात शिकवणूक असेल, तर वैज्ञानिक युग आणि प्रगती यांत आम्ही पुढे सरकू, ही आशा व्यर्थ आहे. पण लक्षात कोण घेतो !

निरनिराळी स्वरसप्तके

संगीताच्या अभ्यासास उपयोगी पडून प्राचीन ते प्रचलित स्वरांच्या उत्क्रांतीत कसकसा बदल होत गेला, हे समजण्यासाठी हा विषय घेतला आहे.

या विषयावरील नकाशे पुढील पृष्ठांवर क्रमवार दिले आहेत.

नाटचशास्त्रकार भरतमुनी यांच्या ध्रुवचलवीणांपैकी ध्रुववीणाश्रुतिस्वरसप्तक षड्जग्राम व मध्यमग्राम

नकाशा क्र. १९

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	षड्जग्राम स्वरस्थाने	मध्यमग्राम स्वरस्थाने	
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद	← वीणामेरू
१	तीव्रा			
२	कुमुद्वती	**काकली-निषाद**	**काकली-निषाद**	
३	मंदा			
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज	
५	दयावती			
६	रंजनी			
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	शु.ऋषभ	
८	रौद्री			
९	क्रोधा	शु.गान्धार	शु.गान्धार	
१०	वज्रिका			
११	प्रसारिणी	**अन्तर-गान्धार**	**अन्तर-गान्धार**	
१२	प्रीती			
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	शु.मध्यम	
१४	क्षिती			
१५	रक्ता			
१६	संदीपिनी		**च्युतपंचम**	
१७	आलापिनी	शु.पंचम		
१८	मदंती			
१९	रोहिणी			
२०	रम्या	शु.धैवत	**विकृतधैवत**	
२१	उग्रा			
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद	

नाटचशास्त्रकार भरतमुनी
यांची चलवीणा : षड्जग्राम व मध्यमग्राम

नकाशा क्र. २०

श्रुति क्र..	श्रुति-नावे	षड्जग्राम स्वरस्थाने	मध्यमग्राम स्वरस्थाने	
०	क्षोभिणी	शु.षड्ज	शु.षड्ज	← वीणामेरू
१	तीव्रा			
२	कुमुद्वती	कोमल-ऋषभ	कोमल-ऋषभ	
३	मन्दा			
४	छंदोवती	शु.ऋषभ	शु.ऋषभ	
५	दयावती			
६	रंजनी			
७	रक्तिका	शु.गान्धार	शु.गान्धार	
८	रौद्री			
९	क्रोधा	शु. मध्यम	शु.मध्यम	
१०	वज्रिका			
११	प्रसारिणी	तीव्रमध्यम	तीव्रमध्यम	
१२	प्रीती			
१३	मार्जनी	शु.पंचम	शु.पंचम	
१४	क्षिती			
१५	रक्ता			
१६	संदीपिनी		शु.धैवत	
१७	आलापिनी	शु.धैवत		
१८	मदंती			
१९	रोहिणी			
२०	रम्या	शु.निषाद	शु.निषाद	
२१	उग्रा			
२२	क्षोभिणी	शु.षड्ज	शु.षड्ज	

'सं.रत्नाकर'कर्ते पं. निःशंक शार्ङ्गदेव
श्रुतिस्वरसप्तक : शुद्ध व विकृत स्वर

नकाशा क्र. २१

१ श्रुति क्र.	२ श्रुति- नावे	३ स्वर- स्थाने	४ स्वर-साधारण-च्युतावस्था स्वरविकृतीची कारणे
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	← वीणामेरू
१	तीव्रा		षड्जसाधारणप्रसंगी ३ कैशिक-निषाद
२	कुमुद्वती		काकलीनिषादप्रसंगी ४ काकली-निषाद
३	मंदा		षड्जसाधारणप्रसंगी २ च्युतषड्ज
४	छंदोवती	शु.षड्ज	काकलीनिषादप्रसंगी २ अच्युतषड्ज
५	दयावती		
६	रंजनी		
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	षड्जसाधारणप्रसंगी ४ विकृतऋषभ
८	रौद्री		
९	क्रोधा	शु. गान्धार	
१०	वज्रिका		मध्यमसाधारणप्रसंगी ३ साधारणगान्धार
११	प्रसारिणी		अन्तरगान्धारप्रसंगी ४ अन्तरगान्धार
१२	प्रीती		मध्यमसाधारणप्रसंगी २ च्युतमध्यम
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	अन्तरगान्धारप्रसंगी २ अच्युतमध्यम
१४	क्षिती		
१५	रक्ता		[मध्यमग्रामप्रसंगी ३ च्युतपंचम
१६	संदीपिनी		[मध्यमसाधारणप्रसंगी ४ कैशिकपंचम
१७	आलापिनी	शु.पंचम	
१८	मदंती		
१९	रोहिणी		
२०	रम्या	शु.धैवत	मध्यमग्रामप्रसंगी ४ विकृतधैवत
२१	उग्रा		
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	
		७	+ १२ = १९

[परिशिष्टातील क्र. २७ व ५८ यांतील श्लोकांत पं.शार्ङ्गदेवांचे भाष्य दिले आहे. त्याप्रमाणे १९ स्वर कसे, हे वर दिले आहे.]

सं.रत्नाकरकर्ते पं. शार्ङ्गदेव यांचे शुद्ध व विकृत स्वर आधुनिक कंपनसंख्येने कसे, याची ओळख

नकाशा क्र. २२

१ श्रुति क्र.	२ श्रुति-नावे	३ स्वर विकृती नी	४ कंपन-संख्या	५ श्रुति क्र.	६ स्वर-विकृती ग	७ कंपन-संख्या	८ श्रुति क्र.	९ स्वर-विकृती म	१० कंपन-संख्या
०	क्षोभिणी	शु.निषाद			शु.गांधार			शु.मध्यम	
१	तीव्रा	कैशिक-निषाद	२१६	१०	साधा. गांधार	२८८	१४		३२४
२	कुमुद्वती	काकली-निषाद	२२५ / २२७ ५/९	११	अं.गांधार	३०० / ३०३ ११/२७	१५		३३७ १/२ / ३४१ १/३
३	मंदा	च्युतषड्ज	२३७ १/२७	१२	च्युतमध्यम	३१६ ४/८१	१६		३५५ ५/९
४	छंदोवती	अच्युतषड्ज	२४०	१३	अच्युतमध्यम	३२०	१७		३६०
५	दयावती		२५३ १/८	१४		३३७ १/२	१८		३७९ ११/१६
६	रंजनी		२५६	१५		३४१ १/३	१९		३८४
७	रक्तिका	विकृतऋषभ	२६६ २/३	१६	च्युतपंचम	३५५ ५/९	२०		४००
८	रौद्री		२७०	१७	शु.पंचम	३६०	२१		४०५
९	क्रोधा	शु.गान्धार	२८४ ४/९	१८	धैवतमार्दवा	३७९ ११/१६	२२		४२६ २/३
१०	वज्रिका	साधारण-गांधार	२८८	१९	धैवतमार्दवा	३८४	१		४३२
११	प्रसारिणी	अंतरगांधार	३०० / ३०३ ११/२७	२०	वि.धैवत	४०० / ४०५	२		४५० / ४५५ १/९
१२	प्रीती	च्युतमध्यम	३१६ १४/८	२१	निषादोत्कर्ष	भरत	३		४७४ २/२७
१३	मार्जनी	अच्युतमध्यम	३२०	२२	शु.निषाद	४२६ २/३	४		४८०
१४	क्षिती		३३७ १/२	१		४५०	५		५०६ १/४
१५	रक्ता		३४१ १/३	२		४५५ १/९	६		५१२
१६	संदीपिनी	च्युतकै पंचम	३५५ ५/९	३		४७४ २/२७	७		५३३ १/३
१७	आलापिनी	शु.पंचम	३६०	४		४८०	८		५४०
१८	मदंती		३७९ ११/१६	५		५०६ १/४	९		५६८ ८/९
१९	रोहिणी		३८४	६		५१२	१०		५७६
२०	रम्या	विकृतधैवत	४००	७		५३३ १/३	११		६००
२१	उग्रा		४०५	८		२७०	१२		६०७ १/२
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	४२६ २/३	९		५६८ ८/९	१३		६४०

[स्तंभ क्र. ३–६–९ यांमध्ये प्राचीन वीणामेरूवर अनुक्रमे शु.निषाद, शु.गान्धार, शु.मध्यम असत; त्याच जागी आजचे सा-म-प आहेत. याला आधार 'सारणा'प्रयोग.]

नकाशा क्र. २१ व २२ यांबद्दल खुलासा

नकाशा क्र. २१, स्तंभ १, श्रुत्यनुक्रम २ यामध्ये श्रुतींची नावे, ३-मध्ये प्राचीन श्रुत्यंतरांसह शुद्ध स्वर व क्र. ४-मध्ये स्वरांच्या विकृतीचे कारण व श्रुतिसंख्यावाचक विकृत स्वर दिलेले आहेत.

नकाशा क्र. २२, स्तंभ क्र. ३ यामध्ये शुद्ध व विकृत स्वर. तीव्रा श्रुतीचे प्रथमत्व ठेवून संवादतत्त्व स्पष्ट होण्याकरिता (स्वरव्यक्तीव्यतिरिक्त श्रुती मोकळ्या सोडून) शुद्ध-विकृत स्वरांचे पडदे त्या-त्या श्रुतीवर त्या-त्या स्वर-नावांनी दिले आहेत. स्तंभ क्र. ६-मध्ये पं. शार्ङ्गदेवांच्या नियमाप्रमाणे ८ श्रुती मध्ये सोडून दिल्या. तो नियम असा :—

चतुर्विधाः स्वरा वादी संवादी च विवाद्यपि ।
अनुवादी च वादी तु प्रयोगे बहुलः स्वर। ॥ ४९ ॥
श्रुतयो **द्वादशाष्टौ** वा ययोरन्तरगोचराः ॥

अर्थ — ज्या दोन स्वरांत ८ श्रुतींचे अंतर, ते परस्पर षड्जमध्यमभावाने संवादी; व ज्या दोन स्वरांत १२ श्रुतींचे अंतर ते, परस्पर षड्जपंचमभावाने संवादी.

या नियमात पं. शार्ङ्गदेवांनी दोन्ही स्वरांच्या श्रुती सोडून आपला हिशेब मांडिला आहे. पं. शार्ङ्गदेवांची ८ व १२ श्रुत्यंतरे व भरतांची संवादभावी ९ व १३ श्रुत्यंतरे यांचा अर्थ एकच आहे.

'स्वरमेलकलानिधि'कर्ते पं. रामामात्य यांचे श्रुति-स्वर

नकाशा क्र. २३

श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	शुद्ध-स्वर-स्थाने	शुद्ध-विकृत स्वर-स्थाने	
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद	← वीण मेरु
१	तीव्रा		कैशिक-निषाद	
२	कुमुद्वती		काकली-निषाद	
३	मंदा		च्युतषड्जनिषाद	
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु. षड्ज	
५	दयावती			
६	रंजनी			
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	शु.ऋषभ	
८	रौद्री			
९	क्रोधा	शु गान्धार	चश्रुतिक ऋषभ	
१०	वज्रिका		साधारण-गान्धार	
११	प्रसारिणी		अन्तर-गान्धार	
१२	प्रीती		च्युतमध्यमगान्धार	
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	शु.मध्यम	
१४	क्षिती			
१५	रक्ता			
१६	संदीपिनी		च्युतपंचममध्यम	
१७	आलापिनी	शु.पंचम	शु.पंचम	
१८	मदंती			
१९	रोहिणी			
२०	रम्या	शु. धैवत	शु.धैवत	
२१	उग्रा			
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद	

'रागविबोध'कर्ते पं. सोमनाथ यांचे श्रुति-स्वर

नकाशा क्र. २४

श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	शुद्ध-स्वर-स्थाने	शुद्ध-विकृत-स्वर-स्थाने	
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद	← वीणामेरू
१	तीव्रा		कैशिकनिषाद	
२	कुमुद्वती		काकलीनिषाद	
३	मंदा		मृदुषड्ज	
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज	
५	दयावती			
६	रंजनी			
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	ऋषभ	
८	रौद्री		तीव्रऋषभ	
९	क्रोधा	शु.गान्धार	तीव्रतरऋषभ	
१०	वज्रिका		तीव्रतमऋषभ	
११	प्रसारिणी		अन्तर	
१२	प्रीती		मृदुमध्यम	
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	मध्यम	
१४	क्षिती			
१५	रक्ता		तीव्रतमध्यम	
१६	संदीपिनी		मृदुपंचम	
१७	आलापिनी	शु.पंचम	पंचम	
१८	मदंती			
१९	रोहिणी			
२०	रम्या	शु.धैवत	धैवत	
२१	उग्रा		तीव्रधैवत	
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	तीव्रतरधैवत	

'सद्रागचन्द्रोदय', 'रागमंजिरी', 'रागमाला', 'नृत्यनिर्णय' यांचे कर्ते पं. पुंडरिक विट्ठल यांचे श्रुति-स्वर

नकाशा क्र. २५

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	शुद्धस्वर-स्थाने	शुद्ध-विकृत स्वरस्थाने	
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद	← वीणामेरू
१	तीव्रा		कैशिकनिषाद	
२	कुमुद्वती		काकलीनिषाद	
३	मंदा		लघुषड्ज	
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज	
५	दयावती			
६	रंजनी			
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	ऋषभ	
८	रौद्री		तीव्रऋषभ	
९	क्रोधा	शु.गान्धार	शु.गान्धार	
१०	वज्रिका		साधारणगान्धार	
११	प्रसारिणी		अन्तरगान्धार	
१२	प्रीती		लघुमध्यम	
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	मध्यम	
१४	क्षिती		पंचश्रुतिक मध्यम	
१५	रक्ता			
१६	संदीपिनी		लघुपंचम	
१७	आलापिनी	शु.पंचम	पंचम	
१८	मदंती			
१९	रोहिणी			
२०	रम्या	शु.धैवत	धैवत	
२१	उग्रा			
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	निषाद	

'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'कर्ते पं. वेंकटमखी यांचे श्रुति-स्वर

नकाशा क्र. २६

श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	शुद्ध-स्वर-स्थाने	शुद्ध-विकृत-स्वर-स्थाने	
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद	← वीणामेरू
१	तीव्रा		**कैशिकनिषाद**	
२	कुमुद्वती			
३	मंदा		**काकलीनिषाद**	
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज	
५	दयावती			
६	रंजनी			
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	शु.ऋषभ	
८	रौद्री			
९	क्रोधा	शु.गान्धार	शु.गान्धार	
१०	वज्रिका			
११	प्रसारिणी			
१२	प्रीती			
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	शु.मध्यम	
१४	क्षिती			
१५	रक्ता			
१६	संदीपिनी		**वराळी-मध्यम**	
१७	आलापिनी	शु.पंचम	शु. पंचम	
१८	मदंती			
१९	रोहिणी			
२०	रम्या	शु.धैवत	शु.धैवत	
२१	उग्रा			
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद	

'सं.सारामृतोद्धार'कर्ते राजे तुलाजी भोसले यांचे श्रुति-स्वर

नकाशा क्रमांक २७

श्रुति क्र.	श्रुतिनावे	शुद्ध-स्वरस्थाने	शुद्ध-विकृत-स्वर-स्थाने
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु. निषाद वीणामेरू
१	तीव्रा		कैशिकनिषाद
२	कुमुद्वती		काकलीनिषाद
३	मंदा		विकृतषड्जनिषाद
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज
५	दयावती		
६	रंजनी		
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	शु.ऋषभ
८	रौद्री		
९	क्रोधा	शु.गान्धार	पंचश्रुतिक ऋषभ
१०	वज्रिका		साधारणगान्धार
११	प्रसारिणी		अन्तरगान्धार
१२	प्रीति		विकृतमध्यमगान्धार
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	शु.मध्यम
१४	क्षिती		
१५	रक्ता		
१६	संदीपिनी		विकृतपंचममध्यम
१७	आलापिनी	शु.पंचम	शु.पंचम
१८	मदंती		
१९	रोहिणी		
२०	रम्या	शु.धैवत	शु.धैवत
२१	उग्रा		
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	पंचश्रुतिक धैवत

'अनूपसंगीततविलास', 'अनूपसंगीतरत्नाकर', 'अनूपसंगीतांकुश', 'मुरली-प्रकाश' इत्यादी ग्रंथांचे कर्ते पं. भावभट्ट

नकाशा क्रमांक २८

श्रुति क्र.	श्रुतिनावे	शुद्ध-स्वरस्थाने	शुद्धविकृत स्वरस्थाने
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद, वीणामेरू
१	तीव्रा		कैशिकनिषाद
२	कुमुद्वती		काकलीनिषाद
३	मंदा		त्रिश्रुतिक गान्धार नि.
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज
५	दयावती		
६	रंजनी		
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	शु.ऋषभ
८	रौद्री		
९	क्रोधा	शु.गान्धार	शु.गान्धार
१०	वज्रिका		साधारण
११	प्रसारिणी		अन्तर
१२	प्रीती		त्रिश्रुतिक गान्धार
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	शु.मध्यम
१४	क्षिती		
१५	रक्ता		
१६	संदीपिनी		विकृतपंचम
१७	आलापिनी	शु.पंचम	शु.पंचम
१८	मदंती		
१९	रोहिणी		
२०	रम्या	शु.धैवत	शु.धैवत
२१	उग्रा		
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद

'रागतरंगिणी', 'रागसर्वसंग्रह' यांचे कर्ते पं. लोचन

नकाशा क्र. २९

श्रुति क्र.	श्रुति-नांवे	शुद्ध स्वर-स्थाने	शुद्ध-विकृत स्वर-स्थाने
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	←वीणामेरू. शु.निषाद
१	तीव्रा		तीव्रनिषाद
२	कुमुद्वती		तीव्रतरनिषाद
३	मंदा		तीव्रतमनिषाद
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज
५	दयावती		पूर्वऋषभ
६	रंजनी		कोमलऋषभ
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	तीव्रऋषभ
८	रौद्री		तीव्रतरऋषभ
९	क्रोधा	शु.गान्धार	गान्धार
१०	वज्रिका		तीव्रगान्धार
११	प्रसारिणी		तीव्रतरगान्धार
१२	प्रीती		तीव्रतमगान्धार
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	अतितीव्रतमगान्धार
१४	क्षिती		तीव्रमध्यम
१५	रक्ता		तीव्रतरमध्यम
१६	संदीपिनी		तीव्रतममध्यम
१७	आलापिनी	शु.पंचम	पंचम
१८	मदंती		पूर्वधैवत
१९	रोहिणी		कोमलधैवत
२०	रम्या	शु.धैवत	धैवत
२१	उग्रा		तीव्रधैवत
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	तीव्रतरधैवत

'संगीतपरिजात'कर्ते पं. अहोबल यांचे श्रुतिस्वर

नकाशा क्र. ३०

श्रुति क्र.	श्रुति-नावे	शुद्ध स्वर-स्थाने	शुद्ध-विकृत स्वर-स्थाने
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	← वीणामेरू शु.निषाद
१	तीव्रा		तीव्रनिषाद
२	कुमुद्वती		तीव्रतरनिषाद
३	मंदा		तीव्रतमनिषाद
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज
५	दयावती		पूर्वऋषभ
६	रंजनी		कोमलऋषभ
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	शु.ऋषभ
८	रौद्री		तीव्रतरऋषभ
९	क्रोधा	शु.गान्धार	शु.गान्धार
१०	वज्रिका		तीव्रगान्धार
११	प्रसारिणी		तीव्रतरगान्धार
१२	प्रीती		तीव्रतमगान्धार
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	शु.मध्यम
१४	क्षिती		तीव्रमध्यम
१५	रक्ता		तीव्रतरमध्यम
१६	संदीपिनी		तीव्रतममध्यम
१७	आलापिनी	शु.पंचम	शु.पंचम
१८	मदंती		पूर्वधैवत
१९	रोहिणी		कोमलधैवत
२०	रम्या	शु.धैवत	पूर्वनिषाद
२१	उग्रा		कोमलनिषाद
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.निषाद

पाश्चात्य 'सेंट' पद्धतीने स्वरांचे मापन

ही पद्धत आधुनिक आहे.

प्राचीन भारतीय पद्धतीत स्वरांचे मापन श्रुतिद्वारा होत असे, तसे ते आजही होते. आधुनिक प्रयोगांत स्वरांच्या कंपनसंख्या, गुणोत्तरे, सेंट, सेवर्ट या पद्धतीने श्रुती व स्वर यांचे मापन होऊ शकते; ही गणितपद्धती आहे.

एलिस नामक पाश्चात्त्य शास्त्रज्ञाने सेंटपद्धत शोधून काढिली व तिचा वापर पाश्चात्त्यांनी सर्रास केला आहे.—एलिसचा ग्रंथ, 'सेन्सेशन ऑफ टोन्स', आवृत्ती दुसरी.

या सेंटपद्धतीने भारतीय श्रुती व स्वर यांचेही मापन करिता येते. उदा.

पाश्चात्य		भारतीय
(१) मेजर टोन	$\frac{९}{८}$	२०४ सेंट चतुःश्रुतिक स्वर
(२) मायनर टोन	$\frac{१०}{९}$	१८२ सेंट त्रिश्रुतिक स्वर
(३) सेमीटोन	$\frac{१६}{१५}$	११२ सेंट द्विश्रुतिक स्वर

चार श्रुतींतून तीन श्रुती उणे = एकश्रुती ($= \frac{९}{८} \div \frac{१०}{९} = \frac{९}{८} \div \frac{९}{१०} = \frac{८१}{८०}$ = २२ सेंट ही एक श्रुतीची किमत होय. त्याचप्रमाणे तीन श्रुतींतून दोन श्रुती उणे = एक श्रुती $= \frac{१०}{९} \div \frac{१६}{१५}) = \frac{१०}{९} \times \frac{१५}{१६} = \frac{१५०}{१४४} = \frac{२५}{२४}$ = ७० सेंट ही एक श्रुतीची किमत.

याचप्रमाणे ३ + २ उणे ४ = १ श्रुती $= \frac{१०}{९} + \frac{१६}{१५} - \frac{९}{८} = \frac{१०}{९} + \frac{१६}{१५} \div \frac{८}{९} = \frac{२५६}{२४३}$ = ९० सेंट.

वरील उदाहरणे पुन्हा मांडता—

चतुःश्रुतिक = मेजर टोन उणे त्रिश्रुतिक = मायनरटोन = २०४ उणे १८२ = २२ सेंट = १ श्रुतिकिमत. मायनरटोन = त्रिश्रुतिक उणे सेमीटोन = द्विश्रुतिक = १८२ उणे ११२ = ७० सेंट = १ श्रुतिकिमत. मायनर टोन = त्रिश्रुतिक + सेमीटोन = द्विश्रुतिक उणे मेजरटोन = चतुःश्रुतिक = ३ + २ = ५ उणे ४ = १ श्रुती, म्हणजे १८२ + ११२ = २९४ उणे २०४ सेंट = ९० सेंट हे या एक श्रुतीचे होत.

भारतीय श्रुती समप्रमाण नाहीत. सेंटपद्धतीने एक श्रुतीची किमत वेगवेगळी येते.

प्राचीन संस्कृत ग्रंथकारांच्या २२ श्रुती पाच प्रकारच्या आहेत. त्या प्रकारांची नावे दीप्ता, आयता, मृदू, मध्या व करुणा. या श्रुतिजातींच्या शब्दाचा अर्थ

कळण्याजोगा आहे. स्वरांचा उत्कर्ष, अपकर्ष (चढ, उतार) या श्रुतिजातींमुळे होतो. श्रुती अनंत असतात, याला संगीतात स्थान नसून या श्रुतींच्या विशिष्ट संख्येलाच अर्थ आहे. प्राचीन ग्रंथकारांनी सप्तकांतर, संवादांतर, अनुवादांतर असे प्रमुख मानून बाकीच्या श्रुत्यंतरांना 'साधारण' प्रकाराने सोडविण्याची मुभा दिली आहे. नव-त्रयोदश श्रुत्यंतराला त्यांनी संवादांतर मानिले आहे. अनुवादांतर व विवादांतर यांचे नियम दिले आहेत.

वादी स्वर हा रागातील जीवस्वर किंवा अंशस्वर होय. या स्वरामुळे रागाचे अंतरंग निश्चित होते.

संवादी स्वरही वादी स्वराइतकाच महत्त्वाचा होय. वादीला राजा मानिले, तर संवादी प्रधान अमात्य होय. या दोन स्वरांमधील गुणोत्तर २ : ३ किंवा ३ : ४ = सा-प भाव किंवा सा–म भाव होय.

अनुवादी स्वर हा वादीसंवादींपेक्षा कमी महत्त्वाचा, पण रागाची शोभा वाढविणारा असतो. या स्वरांचे गुणोत्तर ५ किंवा ५ : ६ या प्रमाणात असते. अशा स्वरांना पाश्चात्त्य हार्मनीत (रक्ती) विशेष प्राधान्य दिले जाते.

विवादी हा स्वर रक्ती निर्माण करणारा नसतो. परंतु रागात अशा स्वरांचा अल्प उपयोग हा रक्तिघ्न असला, तरी शोभा वाढविण्यास मदत करतो. याचे उदाहरण बालगंधर्व हे भीमपलासात तीव्र निषादाचा अल्प उपयोग ते करीत, हे आहे. विवादी स्वरामधील गुणोत्तर ६ : ७ किंवा ७ : ८ असते. लक्षात घ्यावयाची बाब ही की, प्राचीन ग्रंथकारांनी चतुःश्रुत्यंतर, त्रिश्रुत्यंतर, द्विश्रुत्यंतर यांनाच स्वर ही संज्ञा दिली आहे.

आधुनिक अर्थाने प्राचीनांच्या 'साधारण' प्रकाराचा विचार केल्यास स्वरांमध्ये कारणपरत्वे बदल म्हणजे विकृती, किंवा साधारण (स्वरसाधारण) होत असे. असे 'साधारण' दोन प्रकारे असू शकते. उदा. षड्जग्रामिक पंचम व धैवत यांत चार श्रुतींचे अंतर आहे. त्यांची कंपनसंख्या पंचम = ३६० व धैवत = ४०५. द्विश्रुतिक स्वरांची गुणोत्तराने किंमत $\frac{१६}{१५}$ आहे. तेव्हा ३६० ÷ $\frac{१६}{१५}$ = ३३७$\frac{१}{२}$ कंपने येतात. ही उरलेल्या दोन श्रुतींची कंपनांत किंमत होय. याउलट ४०५ ÷ $\frac{१६}{१५}$ = ३७९$\frac{११}{१६}$ कंपने, हीही उरलेल्या दोन श्रुतींची कंपनांत किंमत आहे. हे दोन्ही प्रकार 'स्वरसाधारण' या प्रकारात मोडतात.

साधारणाचे प्रकार अनेक आहेत. स्वरसाधारण, ग्रामसाधारण, जातिसाधारण.

एक श्रुत्यंतरातही फरक आहेत. हे फरक फार महत्त्वाचे आहेत. निसर्ग आणि गणित यांचा आधार या अवस्थांना आहे.

पुढील नकाशा क्र. ३१ पहावा.

प्राचीन व आधुनिक भावदर्शक नावे व वैज्ञानिक संज्ञा

नकाशा क्र. ३१

स्वर-नावे	कंपनसंख्या	गुणोत्तर	सेंट किमत	श्रुति अंतर	भावदर्शक नावे
सा–सा	२४० –४८०	१:२	१२००	२२	सप्तकांतर
सा–प	२४० –३६०	२:३	७०२	१३	संवादांतर
सा–म्	२४० –३२०	३:४	४९८	९	संवादांतर
म्–ध	३२० –४००	४:५	३८६	७	अनुवादांतर
सा–ग्	२४० –२८८	५:६	३१६	६	अनुवादांतर
सा–ग्	२४० –२८०	६:७	२९४	५	विवादांतर
सा–ग्	२४० –२७४$\frac{२}{७}$	७:८	२९४	५	विवादांतर
म्–प	३२० –३६०	८:९	२०४	४	चतुःश्रुत्यंतर
प–ध	३६० –४००	९:१०	१८२	३	त्रिश्रुत्यंतर
ग–म्	३०० –३२०	१५:१६	११२	२	द्विश्रुत्यंतर
सा–रे॒॒	२४० –२५३$\frac{१}{८}$	१२८:१३५	९२	१	श्रुत्यंतर
रे–ग॒॒	२७० –२८४$\frac{४}{९}$	२४३:२५६	९०	१	श्रुत्यंतर
ध्–ध	३८४ –४००	२४:२५	७०	१	श्रुत्यंतर
ध–ध	४०० –४०५	८०:८१	२२	१	श्रुत्यंतर
रे॒॒–रे॒	२५३$\frac{१}{८}$–२५६	$\frac{२०२५}{२०४८}$	२०	१	श्रुत्यंतर

टीप :—अतिकोमल स्वर या (॒॒) खुणेने व कोमल स्वर या (॒) खुणेने वरील नकाशात दर्शविले आहेत.

'म्यूझिक ईस्ट अँण्ड वेस्ट कंपेअर्ड' इ. ग्रंथांचे कर्ते कृ. ब. देवल

नकाशा क्र. ३२

श्रुति क्र.	श्रुतिनावे	जाती	स्वर	कंपने	गुणोत्तरे	सेंट
०	छंदोवती	मध्या	सा	२४०	२४:२५	७०
१	दयावती	करुणा	अ.को.रे	२५०	१२५:१२८	४०
२	रंजनी	मध्या	को.रे	२५६	२४:२५	७२
३	रक्तिका	मृदू	मध्य रे	२६६ २/३	८०:८१	२२ २०४
४	रौद्री	दीप्ता	ती.रे	२७०	२४३/२५६	९०
५	क्रोधा	आयता	अ.को.ग.	२८४ ४/९	८०:८१	२२
६	वज्रिका	दीप्ता	को.ग	२८८	२४:२५	७०
७	प्रसारिणी	आयता	ती.ग	३००	८०:८१	२२ २०४
८	प्रीती	मृदू	ती.त.ग	३०० ३/४	२७:२८	६३
९	मार्जनी	मध्या	अ.को.म	३१५	६३:६४	२७ ९०
१०	क्षिती	मृदू	को.म	३२०	१२८:१३५	९२
११	रक्ता	मध्या	ती.म	३३७ १/२	१२५:१२८	४२
१२	संदीपिनी	आयता	ती.त.म	३४५ ३/५	२४:२५	७० २०४=७०२
१३	आलापिनी	करुणा	प	३६०	२४:२५	७०
१४	मदंती	करुणा	अ.को.ध	३७५	१२५:१२८	४२
१५	रोहिणी	आयता	को.ध	३८४	२४:२५	७०
१६	रम्या	मध्या	मध्य ध	४००	८०:८१	२२ २०४
१७	उग्रा	दीप्ता	ती.ध	४०५	२४३/२५६	९०
१८	क्षोभिणी	मध्या	अ.को.नी	४२६ २/३	८०:८१	२२
१९	तीव्रा	दीप्ता	को.नी	४३२	२४:२५	७०
२०	कुमुद्वती	आयता	ती.नी	४५०	८०:८१	२२ २०४
२१	मंदा	मृदू	ती.त.नी	४५५ ५/८	२४३/२५६	९० ४९८
२२	छंदोवती	मध्या	सा	४८०		१२०० सेंट

टीप — देवलांचा ९ श्रुत्यंतरांचा अ.को.म. (३१५ कंपने) शु.षड्जाशी संवादी नाही. तो ३२० कंपनांचा हवा. म्हणजे ३:४ या गुणोत्तराने तो षड्जाशी संवादी ठरतो. ३२० कंपनांचा मध्यम आपण आज वापरीत असतो.

'इन्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ इंडियन म्यूझिक' या ग्रंथाचे कर्ते ई. क्लेमेंटस्

नकाशा क्र. ३३

श्रुति-क्र.	प्राचीन श्रुती	स्वर	कोणत्या रागांत	कंपने
०	क्षोभिणी	निषाद कोमल	काफी, खमाज	२१३ १/३
१	तीव्रा	निषाद कैशिक	भैरवी	२१६
२	कुमुद्वती	निषाद तीव्र	कल्याण	२२५
३	मंदा	निषाद तीव्रतर	मारवा	२२७ ५/९
४	छंदोवती	षड्ज		२४०
५	दयावती	ऋषभ अतिकोमल	आसावरी	२५२ सेप्टिमल
६	रंजनी	ऋषभ कोमल	भैरवी	२५६
७	रक्तिका	ऋषभ मध्य	काफी, देसकार	२६६ २/३
८	रौद्री	ऋषभ तीव्र	कल्याण, आसावरी	२७०
९	क्रोधा	गान्धार कोमल	काफी, तोडी	२८४ ४/९
१०	वज्रिका	गान्धार साधारण	भैरवी	२८८
११	प्रसारिणी	गान्धार तीव्र	कल्याण	३००
१२	प्रीती	गान्धार तीव्रतर	जयजयवंती	३०३ ३/४
		मध्यम अतिकोमल	यमनकल्याण	३१५ सेप्टिमल
१३	मार्जनी	मध्यम कोमल	काफीभैरवी	३२०
			बिहाग	
१४	क्षिती	मध्यम कैशिक	धानी	३२४
१५	रक्ता	मध्यम तीव्र	कल्याण	३३७ १/२
१६	संदीपिनी	मध्यम तीव्रतर	मारवा	३४१ १/३
१७	आलापिनी	पंचम	कल्याण, भैरवी	३६०
१८	मदंती	धैवत अतिकोमल	आसावरी, तोडी	३७८ सेप्टिमल
१९	रोहिणी	धैवत कोमल	भैरवी	३८४
२०	रम्या	धैवत मध्य	काफी, बिलावल,	४००
			मारवा	
२१	उग्रा	धैवत तीव्र	कल्याण, बिहाग	४०५
		निषाद अतिकोमल		४२०
२२	क्षोभिणी	निषाद कोमल	काफी, खमाज	४२६ २/३

'द म्यूझिक ऑफ इंडिया' याचे कर्ते एच्. ई. पॉपले यांचे श्रुतिस्वर

नकाशा क्र. ३४

श्रुति-क्र.	हिंदुस्थानी स्वरस्थाने	कर्नाटक स्वरस्थाने	पाश्चात्य स्वरस्थाने	
२२	षड्ज तार	षड्ज तार	c′	
२१	तीव्र नी		B#	
२०	शुद्ध नी	काकली नी	B	
१९	कोमल नी	कैशिक नी	B^b	
		षट्श्रुतिक ध	$B^{b}{}_{b}$	
१८	अतिकोमल नी			
१७	शुद्ध ध	शु. नी. चतुःश्रुतिक ध	A	
१६	त्रिश्रुतिक ध		A^b	
१५	कोमल ध	शु. ध	A^b	
१४	अतिकोमल ध		$A^{b}{}_{b}$	
१३	पंचम	प	G	
			F	
१२	तीव्रतर म		F##	
११	तीव्र म		F#	
१०	एकश्रुति म		F#	
९	शुद्ध म	शुद्ध म	F	
८	तीव्र ग		E#	
७	शुद्ध ग	अंतर ग	E	
६	कोमल ग	साधारण ग (षट्श्रुतिक रे)	E^b	
५	अतिकोमल ग		E b	
४	शुद्ध रे	शुद्ध ग चतुःश्रुतिक रे	D	
३	मध्य रे		D^b	
२	कोमल रे		D^b	
१	अतिकोमल रे	शुद्ध रे	$D^{b}{}_{b}$	
०	सा	षड्ज मध्य	C	← वीणामेरू

'मत्सरीकृता मूर्च्छना' (भाग १-२) याचे कर्ते गं. भि. आचरेकर यांचे श्रुतिस्वर

नकाशा क्र. ३५

श्रुति-क्र.	श्रुतिनावे	प्राचीन स्वरस्थाने	प्रचलित स्वरस्थाने	प्रचलित कंपने	
०	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.षड्ज	२४०	← वीणामेरू
१	तीव्रा	कैशिक निषाद	अ. को. रे	२५३ १/८	
२	कुमुद्वती	काकली निषाद	को. रे	२५६	
३	मंदा		तीव्र रे	२६३ २/३	
४	छंदोवती	शु.षड्ज	तीव्रतर रे	२७०	
५	दयावती		अ.को. ग	२८४ ४/९	
६	रंजनी		को. ग	२८८	
७	रक्तिका	शु.ऋषभ	तीव्र ग	३००	
८	रौद्री		तीव्रतर ग	३०३ ११/२७	
९	क्रोधा	शु.गान्धार	अ. को. म	३२०	
१०	वज्रिका	सा.गान्धार	को. म	३३७ १/२	
११	प्रसारिणी	अन्तरगान्धार	तीव्र म	३४१ १/३	
१२	प्रीती		तीव्रतर म	३५५ ५/९	
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	शु. प	३६०	
१४	क्षिती		अ. को. ध	३७९ ११/१६ ३७९ ७/२७	
१५	रक्ता		को. ध	३८४	
१६	संदीपिनी	च्युतपंचम	तीव्र ध	४००	
१७	आलापिनी	शु.पंचम	तीव्रतर ध	४०५	
१८	मदंती		अ. को. नी	४२६ २/३	
१९	रोहिणी		को. नी	४३२	
२०	रम्या	शु.धैवत	तीव्र नी	४५०	
२१	उग्रा		तीव्रतर नी	४५५ १/९	
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद	शु.सा	४८०	

नकाशा क्र. ३६

सारणा-चतुष्टयी, संशोधक कै. पं. गं. भि. आचरेकर

ध्रुववीणा			चलवीणा				प्रचलित वीणा (सतार) ताराची व पडद्यांची नावे				कंपनसंख्या	
श्रु. क्र.	श्रुतींची नावे	शु. स्वरांची नावे	प्रथमसारणा	द्वितीयसारणा	तृतीयसारणा	चतुर्थसारणा	अ. मंद्र ष.	अ. मंद्र पं.	मंद्र ष.	मंद्र म.	कंपनसंख्या	षड्ज-पं. भावाने स्वरानुक्रम
			↑	↑	↑	↑						
०मेरू.	क्षोभिणी	शु. निषाद				शु. षड्ज	(आड) षड्ज	पंचम	षड्ज	मध्यम	४२६ २/३	१०
१	तीव्रा										४३२	२२
२	कुमुद्वती	का. निषाद					को. ऋषभ	को. धैवत	को. ऋषभ	ती. मध्यम	४५०	५
३	मंदा										४५५ ५/९	१७
४	छंदोवती	शु. षड्ज			शु. ऋषभ		ऋषभ	धैवत	ऋषभ	पंचम	२४०	१२
५	दयावती										२५३ १/८	७
६	रंजनी										२५६	१९
७	रक्तिका	शु. ऋषभ		शु. गान्धार			गांधार	निषाद	गांधार	धैवत	२६६ २/३	२
८	रौद्री										२७०	१४
९	क्रोधा	शु. गांधार				शु. मध्यम	मध्यम	षड्ज	मध्यम	निषाद	२८४ ४/९	९
१०	वज्रिका										२८८	२१
११	प्रसारिणी	अं. गांधार					ती. मध्यम	को. ऋषभ	ती. मध्यम	ती. निषाद	३००	४
१२	प्रीती										३०३ ११/२७	१६
१३	मार्जनी	शु. मध्यम				शु. पंचम	पंचम	ऋषभ	पंचम	षड्ज	३२०	११
१४	क्षिती										३३७ १/२	६
१५	रक्ता										३४१ १/३	१८
१६	संदीपिनी		च्युत पंचम								३५५ ५/९	१
१७	आलापिनी	शु. पंचम			शु. धैवत		धैवत	गांधार	धैवत	ऋषभ	३६०	१३
१८	मदंती										३७९ [११/१३, ७/२७	८
१९	रोहिणी										३८४	२०
२०	रम्या	शु. धैवत		शु. निषाद			निषाद	तीव्र मध्यम	निषाद	गांधार	४००	३
२१	उग्रा										४०५	१५
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद				शु. षड्ज	षड्ज	पंचम	षड्ज	मध्यम	४२६ २/३	१०
१	तीव्रा										४३२	२२
२	कुमुद्वती	का. निषाद					को. ऋषभ	को. धैवत	को. ऋषभ	ती. मध्यम	४५०	५
३	मंदा										४५५ ५/९	१७
४	छंदोवती	शु. षड्ज			शु. ऋषभ		ऋषभ	धैवत	ऋषभ	पंचम	४८०	१२
५	दयावती										५०६ १/४	७
६	रंजनी										५१२	१९
७	रक्तिका	शु ऋषभ		शु. गांधार			गांधार	निषाद	गांधार	धैवत	५३३ १/३	२
८	रौद्री										५४०	१४
९	क्रोधा	शु. गांधार					मध्यम	षड्ज	मध्यम	निषाद	५६८ ८/९	९
१०	वज्रिका										५७६	२१
११	प्रसारिणी	अं. गान्धार					ती. मध्यम	को. ऋषभ	ती. मध्यम	ती. निषाद	६००	४
१२	प्रीती										६०७ १/२	१६
१३	मार्जनी	शु. मध्यम					पंचम	ऋषभ	पंचम	षड्ज	६४०	११
			प्रथमापकर्षे श्रुतिलाभो नास्ति	द्वितीये चतुःश्रुतिलाभः	तृतीये षट्श्रुतिलाभः	चतुर्थे द्वादशश्रुतिलाभः						

गं. भि. आचरेकर

प्राचीन श्रुती क्र. ४ (छंदोवती) पासून प्राचीन व प्रचलित षड्जारंभ मानल्यास आजचे हिंदुस्थानी स्वरसप्तक कसे–

नकाशा क्र. ३७

श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	प्राचीन स्वरस्थाने	प्रचलित स्वरस्थाने	कंपने	
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज	२४०	← वीणा-मेरू
५	दयावती				
६	रंजनी				
७	रक्तिका	शु.ऋषभ			
८	रौद्री		शु.ऋषभ	२७०	
९	क्रोधा	शु.गान्धार			
१०	वज्रिका	साधारणगां.			
११	प्रसारिणी	अन्तरगां.	शु.गान्धार	३००	
१२	प्रीती				
१३	मार्जनी	शु.मध्यम	शु.मध्यम	३२०	
१४	क्षिती				
१५	रक्ता		तीव्रमध्यम	३४१$\frac{1}{3}$	
१६	संदीपिनी	च्युतपंचम			
१७	आलापिनी	शु.पंचम	शु.पंचम	३६०	
१८	मदंती				
१९	रोहिणी				
२०	रम्या	शु.धैवत			
२१	उग्रा		शु.धैवत	४०५	
२२	क्षोभिणी	शु.निषाद			
१	तीव्रा	कै.निषाद			
२	कुमुद्वती	का.निषाद	शु.निषाद	४५०	
३	मंदा				
४	छंदोवती	शु.षड्ज	शु.षड्ज	४८०	

'भारतीय संगीत'कर्ते कृ. ग. मुळे यांचे श्रुति-स्वर व त्यांनी दिलेले डॉ. परांजपे यांचे सेंटमापन —

नकाशा क्र. ३८

श्रुति-क्र.	श्रुति-जाती	श्रुति-नावे	श्रुतींचे सेंट	गुणोत्तर-प्रमाण	आंदोलन-प्रमाण	सप्त स्वर	वीणा-पडदे	डॉ. परांजपे
मेरू → ०	मध्या	क्षोभिणी	९९६	०	२१३ १/३	नी	नी	९९६
१	दीप्ता	तीव्रा	१०१८	९/५	२१६		कै.नी	१०६६
२	आयता	कुमुद्वती	१०८८	१५/८	२२५		का.नी	१०८८
३	मृदू	मंदा	११७८	१६०/८१	२३७ १/७		च्युतसा	११७८
४	मध्या	छंदोवती	१२००	१	२४०	सा	सा	१२००
५	करुणा	दयावती	७०/९०	२५६/२४३	२५० ३८/४९			९०
६	मध्या	रंजनी	११२	१६/१५	२५६			११२
७	मृदू	रक्तिका	१८२	१०/९	२६६ २/३	रे	रे	१८२
८	दीप्ता	रौद्री	२७२	११७/१००	२८० ४/५			२७२
९	आयता	क्रोधा	२९४	३२/२७	२८४ ४/९	ग	ग	२९४
१०	दीप्ता	वज्रिका	३१६	६/५	२८८		साधा.ग	३१६
११	आयता	प्रसारिणी	३८६	५/४	३००		अं.ग	३८६
१२	मृदू	प्रीती	४७६	३२०/२४३	३१६ ४/८१		च्युतम	४७६
१३	मध्या	मार्जनी	४९८	४/३	३२०	म	म	४९८
१४	मृदू	क्षिती	५२०	२७/२०	३२४			५२०
१५	मध्या	रक्ता	५९०	४५/३२	३३७ १/२			५९०
१६	आयता	संदीपिनी	६८०	४०/२७	३५५ ५/९		च्युतप	६८०
१७	करुणा	आलापिनी	७०२	३/२	३६०	प	प	७०२
१८	करुणा	मदंती	७७२	२५/१६	३७५			७७२
१९	आयता	रोहिणी	८६२	८/५	३८४			८६२
२०	मध्या	रम्या	८८४	५/३	४००	ध	ध	८८४
२१	दीप्ता	उग्रा	९७४	१२८०/७२९	४२१ १०७/२४३			९७४
२२	मध्या	क्षोभिणी	९९६	१६/९	४२६ २/३	नी	नी	९९६
१	दीप्ता	तीव्रा	१०१८	९/५	४३२		कै.नी	१०६६
२	आयता	कुमुद्वती	१०८८	१५/८	४५०		का.नी	१०८८
३	मृदू	मंदा	११७८	१६०/८१	४७४ २/३		च्युतसा	११७८
४	मध्या	छंदोवती	१२००	२	४८०		सा	१२००

'हिंदुस्थानी क्रमिक-पुस्तक-माला'कर्ते वि. ना. भातखंडे

नकाशा क्र. ३९

श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	वैज्ञानिक पद्धत	पं. भातखंडे पद्धत	कंपन-संख्या
०	क्षोभिणी	सा		२४०
१	तीव्रा		सा	२५३$\frac{१}{८}$
२	कुमुद्वती			२५६
३	मंदा			२६६$\frac{२}{३}$
४	छंदोवती	रे		२७०
५	दयावती		रे	२८४$\frac{४}{९}$
६	रंजनी			२८८
७	रक्तिका	ग		३००
८	रौद्री		ग	३०३$\frac{११}{२७}$
९	क्रोधा	म		३२०
१०	वज्रिका		म	३३७$\frac{१}{२}$
११	प्रसारिणी			३४१$\frac{१}{३}$
१२	प्रीती			३५५$\frac{५}{९}$
१३	मार्जनी	प		३६०
१४	क्षिती		प	३७९$\frac{११}{१६}$
१५	रक्ता			३८४
१६	संदीपिनी			४००
१७	आलापिनी	ध		४०५
१८	मदंती		ध	४२६$\frac{२}{३}$
१९	रोहिणी			४३२
२०	रम्या	नी		४५०
२१	उग्रा		नी	४५५$\frac{१}{९}$
				४८०
२२	क्षोभिणी	सां		
१	तीव्रा		सां	५०६$\frac{१}{४}$

नकाशा क्र. ३९-मधील पं. भातखंडे यांचा तीव्रा श्रुतीवरील षड्ज आधुनिक-विज्ञानशास्त्रसंमत नाही. अर्थात हिंदुस्थानी संगीतपद्धतीत या पद्धतीच काही उपयोग नाही. प्राचीन सिद्धांतानुसार शु.षड्जाचे स्थान चौथ्या छंदोवती श्रुतीवर आहे. छंदोवती श्रुती वीणामेरु (आड) पासून खाली ४ श्रुतींवर आहे प्रचलित वैज्ञानिक सिद्धांताला अनुसरून षड्ज वीणामेरूवर म्हणजे ० श्रुतीवर असणे क्रमप्राप्त आहे. श्रुत्यंतरे असमान असल्यामुळे मूलभूत स्वरसप्तकात कोणत्याही श्रुतीवर षड्ज स्थापिता येत नसतो. नकाशा क्र. ३९-मधील पं. भातखंडे यांचे काय व कोठे चुकले आहे, याचा यावरून बोध होतो. पं. भातखंडे यांच्या पद्धतीने आजच्या वीणेवर पडदे बांधिले, तर स्वरांची स्थाने आणि त्यांमधील संवादतत्त्वे यांना बाध येणार, हे जाणकार आणि प्रयोगाने प्रत्यंतर घेणारे यांना कळून येण्याजोगे आहे. पं. भातखंडे यांच्या स्वरसप्तकातील दुपटीच्या षड्जाचे स्थान तीव्रा श्रुतीवर म्हणजे सप्तकाच्या मर्यादेबाहेर होय. वीणेच्या दोन मेरूंमधील तार ३६ इंचांची मानिता पं. भातखंडे यांचा दुपटीचा षड्ज ३६ इंचांपलीकडे जातो, पण प्रत्यक्षात घोडीमेरूपलीकडील तार वादनात उपयोगी पडत नाही, तर सुरेल लावण्यासाठी बदक किंवा मणी हे सरकविण्यासाठी तारेच्या या भागाचा उपयोग केला जातो.

या गंभीर व अशास्त्रीय चुकीची नक्कल पं. निखिल घोष यांनी 'फण्डामेण्टल्स ऑफ राग अॅण्ड ताल वुइथ ए न्यू सिस्टम ऑफ नोटेशन' या स्वकृत ग्रंथात केली आहे. या पद्धतीमुळे स्वरस्थाने, त्यांच्या कंपनसंख्या, गुणोत्तरे यांची घालमेल होते. तार ३६ इंचांत बसत नाही. आणि शास्त्रात न बसणारा आदर्श ठेविला जात आहे; आणि आजपर्यंत तो तसा ठेविला गेला आहे. पं. भातखंडे यांच्यासारख्या आदरणीय पंडिताने असे का करावे, याचा बोध होत नाही.

निरनिराळी : स्वरसप्तके पद्धती

(१) सामसप्तक

म	क्रुष्ट	स्वरित
ग	प्रथम	उदात्त
रे	द्वितीय	अनुदात्त
सा	तृतीय	स्वरित
नी	चतुर्थ	उदात्त
ध	मन्द्र	अनुदात्त
प	अतिस्वार्य	स्वरित

(२) प्राचीन ' मार्गी ' संगीताचे शुद्धस्वरसप्तक —

षड्जग्राम नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

(३) प्राचीन ' मार्गी ' संगीताचे शुद्धस्वरसप्तक —

मध्यमग्राम नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

(४) प्राचीन ' देशी ' संगीताचे शुद्धस्वरसप्तक —

षड्जग्राम सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा

(५) प्राचीन ' देशी ' संगीताचे शुद्धस्वरसप्तक —

मध्यमग्राम सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा

प्राचीन च्युतषड्ज-मध्यम-पंचम-स्वरसप्तक —

(६) **मूलभूत स्वरसप्तक षड्जग्राम** —

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा

(७) **च्युतषड्ज स्वरसप्तक** —

सा ४ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ३ सा

(८) **च्युतमध्यम स्वरसप्तक** —

सा ३ रे २ ग ३ म ४ प ४ ध २ नी ४ सा

(९) **च्युतपंचम स्वरसप्तक** —

सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा

वरील सप्तके — क्र. ६, ७, ८, ९ — यांतील सारांश —

(१०) सा ४ रे २ ग ३ म ४ प ४ ध २ नी ३ सा

क्र. १०-चे स्वरसप्तक हे प्रचलित ' काफी ' थाटाचे आहे.

(११) प्राचीन ' मार्गी ' स्वरसप्तक — **षड्जग्राम** — कंपनांसह

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

२१३$\frac{१}{३}$ २४० २६६$\frac{२}{३}$ २८४$\frac{४}{९}$ ३२० ३६० ४०० ४२६$\frac{२}{३}$

(१२) प्राचीन ' मार्गी ',— **मध्यमग्राम** — कंपनांसह

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

२१३$\frac{१}{३}$ २४० २६६$\frac{२}{३}$ २८४$\frac{४}{९}$ ३२० ३५५$\frac{५}{९}$ ४०५ ४२६$\frac{१}{३}$

भरतशार्ङ्गदेव सारणाचतुष्टयस्वरसप्तके, कंपनांसह —

(१३) **षड्जग्राम**

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा̍

२४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०५ ४५० ४८०

(१४) **मध्यमग्राम**

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा̍

२४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०० ४५० ४५०

प्राचीन ' मार्गी ', अन्तरकाकलीयुक्त स्वरसप्तके

(१५) **षड्जग्राम**, कंपनांसह स्वर —

का. नी २ सा ३ रे ४ अं. ग २ म ४ प ३ ध ४ का. नी

२२५ २४० २६६$\frac{2}{3}$ ३०० ३२० ३६० ४०० ४५०

(१६) **मध्यमग्राम**, कंपनांसह स्वर —

का. नी २ सा ३ रे ४ अं. ग २ म ३ प ४ ध ४ का. नी

२२५ २४० २६६$\frac{2}{3}$ ३०० ३२० ३५५$\frac{5}{9}$ ४०५ ४५०

प्रचलित हिंदुस्थानी स्वरसप्तके —

(१७) **षड्जग्राम**, कंपनांसह स्वर —

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा̍

२४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०५ ४५० ४८०

(१८) **मध्यमग्राम**, कंपनांसह स्वर —

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ३ ध ४ नी २ सा̍

२४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०० ४५० ४८०

(१९) आधुनिक ग्रंथकारांचे प्रचलित १२ स्वर, कंपनांसह —

सा रे् रे ग् ग म् म प ध् ध नी् नी सा̍

२४० २५६ २७० २८८ ३०० ३२० ३३७$\frac{1}{2}$ ३६० ३८४ ४०५ ४३२ ४५० ४८०

यांतील सा व प हे अविकृत–अचल होत.

प्रचलित रागांत वादी-संवादींला महत्त्व दिले, (द्यावयाला हवेच,) तर वरील १२ स्वरांत भागणार नाही. ते का असे पाहता –

सा २४०-चा संवादी म् ३२० = संवाद आहे.

= $\frac{3}{4}$ = ३ : ४ गुणोत्तर

सा २४०-चा संवादी प ३६० संवाद आहे.

= $\frac{2}{3}$ = २ : ३ गुणोत्तर

रे् २५६-चा	संवादी	म ३३७½	संवाद	नाही.
रे २७०-चा	संवादी	प ३६०	संवाद	आहे.
			= $\frac{3}{4}$ = ३ : ४ गुणोत्तर	
ग् २८८-चा	संवादी	ध् ३८४	संवाद	आहे.
			= $\frac{3}{4}$ = ३ : ४ गुणोत्तर	
ग ३००-चा	वादी	ध ४०५	संवाद	नाही.
म् ३२०-चा	संवादी	नी् ४३२	संवाद	नाही.
म् ३२०-चा	संवादी	नी ४५०	संवाद	नाही.
म ३३७½-चा	संवादी	नी ४५०	संवाद	आहे.
			= $\frac{3}{4}$ = ३ : ४ गुणोत्तर	

प्रचलित रागांच्या वर दिलेल्या वादी-संवादी स्वरांपेक्षा अधिक स्वर अपेक्षित असतात. म्हणून आधुनिक ग्रंथकारांचे बाराच स्वर हे रागांतील वादीसंवादींचा प्रपंच भागविणारे नाहीत, हे उघड आहे. यारून प्रचलित बारा स्वरांचे षड्जमध्यम-भावाने व षड्जपंचमभावाने एकूण स्वर कमीत कमी अठरा असावेत, ही गरज वरील बारा स्वरांनी पूर्ण होणारी नाही.

प्राचीन बावीस श्रुती परस्पर षड्जपंचमभावाने युक्त आहेत, असे आजचे विज्ञान सांगते, तर बावीस श्रुती या-ना-त्या नात्याने आजच्या रागात वैशिष्ट्य-पूर्णतेने उपयोगी आहेत, असे निश्चितपणे म्हणावे लागते. **संवादहीन स्वरांचा वादी-संवादी म्हणून ग्रंथांत उल्लेख करून काय उपयोग !**

वादीसंवादी स्वर कार्यवाही होण्यासाठी खालील स्वर आवश्यक आहेत—

नकाशा क्र. ४०

स्वर	कंपने	मध्यम-भावीस्वर	कंपने	पंचम-भावीस्वर	कंपने	
सा	२४०	म्	३२०	प	३६०	←वीणा-
रे्	२५६	म	३४१$\frac{१}{३}$	ध	३८४	मेरू
रे	२७०	प	३६०	ध	४०५	
ग्	२८८	ध्	३८४	नी्	४३२	
ग	३००	ध	४००	नी	४५०	
म्	३२०	नी्	४२६$\frac{२}{३}$	सा̍	४८०	
म	३३७$\frac{२}{३}$	नी	४५०	रे्	२५३$\frac{५१}{२७}$	
प	३६०	सा̍	४८०	रे	२७०	
ध्	३८४	रे्	२५६	ग्	२८८	
ध	४०५	रे	२७०	ग	३०३$\frac{११}{२७}$	
नी्	४३२	ग्	२८८	म्	३२४	
नी	४५०	ग	३००	म	३३७$\frac{१}{२}$	
सा̍	४८०	म्	३२०	प	३६०	

बारा स्वरांचे षड्जमध्यमभावाने ३४१$\frac{१}{३}$, ४००, ४२६$\frac{२}{३}$ असे तीन स्वर नवीन, तर षड्जपंचमभावाने २५३$\frac{१}{८}$, ३०३$\frac{११}{२७}$ (= ३०३ $\frac{३}{४}$), ३२४ हे तीन स्वर नवे मिळाले; उरलेले स्वर समान आहेत. एकूण १२ + ३ + ३ = १८ स्वर होतात.

हिंदुस्थानी पद्धतीचे प्रचलित सुरेल बारा स्वर व पाश्चात्त्य 'टॅंपर्ड' बारा स्वर—

नकाशा क्र. ४१

स्वर	कंपने	सेंट किंमत	टॅंपर्ड सेंट किंमत	नॅचरलपेक्षा टॅंपर्ड सेंट किंमतीने
सा	२४०	०	०	ठीक
रे॒	२५६	११२	१००	नॅचरलपेक्षा टॅंपर्ड १२ सेंट उतरा
रे	२७०	२०४	२००	,, ,, ,, ४ ,, ,,
ग॒	२८८	३१६	३००	,, ,, ,, १६ ,, ,,
ग	३००	३८६	४००	,, ,, ,, १४ ,, चढा
म॒	३२०	४९८	५००	,, ,, ,, २ ,, चढा
म	३४१⅓	५९०	६००	,, ,, ,, १० ,, चढा
प	३६०	७०२	७००	,, ,, ,, २ ,, उतरा
ध॒	३८४	८१४	८००	,, ,, ,, १४ ,, उतरा
ध	४०५ किंवा ४००	९०६	९००	,, ,, ,, ६ ,, उतरा
नी॒	४३२	१०१८	१०००	,, ,, ,, १८ ,, उतरा
नी	४५०	१०८८	११००	,, ,, ,, १२ ,, चढा
सां	४८०	१२००	१२००	,, ,, ठीक

हिंदुस्थानी संगीतातील बारा स्वर व हार्मोनिअममधील टॅंपर्ड बारा स्वर यांतील फरक वरीलप्रमाणे आहे. टॅंपर्डमधील षड्जमध्यम व षड्ज-पंचम यांमधील फरक क्षुल्लक आहे.

प्रचलित दाक्षिणात्य श्रुतिस्वरसप्तक

नकाशा क्र. ४२

श्रुति-क्र	श्रुति-नावे	स्वर व संज्ञा	कंपने
०	क्षोभिणी	सा मध्य वीणामेरू ←	२४०
१	तीव्रा		२५३ १/८
२	कुमुद्वती	रे शुद्ध	२५६
३	मंदा	ग शुद्ध (चतुःश्रुतिक रे)	२६६ २/३
४	छंदोवती		२७०
५	दयावती		२८४ ४/९
६	रंजनी	साधारण ग (षट्श्रुतिक रे)	२८८
७	रक्तिका	अन्तर ग	३००
८	रौद्री		३०३ ११/२७
९	क्रोधा	शु. म	३२०
१०	वज्रिका		३३७ १/२
११	प्रसारिणी	प्रति म	३४१ १/३
१२	प्रीती		३५५ ५/९
१३	मार्जनी	शु. प	३६०
१४	क्षिती		३७९ ११/१६, ७/२७
१५	रक्ता	शु. ध	३८४
१६	संदीपिनी		४००
१७	आलापिनी	शु. नी (चतुःश्रुतिक ध)	४०५
१८	मदंती		४२६ २/३
१९	रोहिणी		४३२
२०	रम्या	काकली नी	४५०
२१	उग्रा		४५५ १/३
२२	क्षोभिणी	सा तार	४८०

निरनिराळी पाश्चात्य स्वरांतरे

नकाशा क्र. ४३

क्र.	विशिष्ट नावे	गुणोत्तर	सेंट
१	स्मॉल सेमीटोन	२४ : २५	७०
२	ग्रेट डाय्सिस्	१२५ : १२८	४२
३	कॉमा ऑफ डिडिमस्	८० : ८१	२२
४	पिथॅगोरिअन् लीमा	२४३ : २५६	९०
५		२७ : २८	६३
६	स्मॉल कॉमा	१२८ : १३५	९२
७	सेप्टिमल कॉमा	६३ : ६४	२७

वरील पाश्चात्त्य गुणोत्तरे म्हणजे भारतीय प्राचीन-अर्वाचीन एक श्रुत्यंतरेच होत.

भाग ६

भारतीय गायनवादन-पद्धतीतील राग

भारतीय शास्त्रीय गायनपद्धतीत हिंदुस्थानी व दाक्षिणात्य अशा दोन पद्धती जरी वेगळ्या आहेत, तरी दोन्ही पद्धतींत रागदारीला प्राधान्य दिले जाते. रागदारीत एक प्रकारचा भारदस्तपणा प्रत्ययाला येतो. अर्थात कोणत्याही कलेत भारदस्तपणा असणे म्हणजे तिच्यात शास्त्रशुद्धता असणे होय. या शास्त्रशुद्धतेत गीताचे सौंदर्य आणि अभिजातत्व अभिप्रेत असते.

प्राचीन ते प्रचलित भारतीय संगीताचे स्वरशास्त्र काय, हे विस्तृतपणे आपण आतापर्यंत पाहिले. प्राचीन पद्धतीत राग होते किंवा नव्हते, हा मुद्दा बाजूला ठेवून काय होते व त्याचे रूपांतर कशात झाले, आणि प्रचलित रागपद्धती व प्राचीन शास्त्र यांचा मेळ बसतो का, याचा विचार करणे श्रेयस्कर ठरेल.

प्राचीन ग्रंथकारांनी स्वरसप्तके, शुद्ध-विकृत स्वर, श्रुती, विशिष्ट श्रुतीवर स्वरांची स्थिरावस्था, श्रुति-स्वरांमधील संवादतत्त्वे व भाव हे सर्व चर्चापूर्वक आणि संशोधनपूर्वक मांडिले आहेत.

वैदिक कालातील प्राचीन ग्रंथकारांचे छंद, नंतर मूर्च्छना, जाती, नंतर धृपदे, राग व ख्याल या सर्व उत्क्रांत प्रकारांत स्वरक्रम व मूर्च्छना यांना महत्त्व आहे, हे सूक्ष्म अभ्यासाने कळून येण्याजोगे आहे. नदीचे मूळ व ऋषीचे कूळ यांची माहिती नसली, तरी आजच्या रागदारीचा प्रचंड नद पाहिला, तर या नदाचा उगम आणि त्याचे स्थान कोठेतरी असणार, हे उघड आहे. असंख्य नद्या मिळून नद व असंख्य निर्झर मिळून नदी होते. यांत नाल्यांचाही समावेश असतो. कालाच्या ओघात संस्कृतीत फरक पडतो; आवडीनिवडींत, रुचींत फरक पडतो. तसा संगीतातही फरक पडून आज आपली आवड बदलली आहे. प्राचीन संगीत आजच्या मानाने परिणत नव्हते, ही समजूत चुकीची मानावी लागते. कारण ज्या-ज्या काळात जे-जे संगीत आचरिले व प्रचारिले गेले, त्या काळातील संस्कृती व अभिरुची यांचाही विचार त्या वेळी करावयाला हवाच.

भारतीय शास्त्रीय संगीताचा उगम सामवेदातून झाला, असे जो-तो म्हणतो. पण तत्पूर्वी गायन नव्हते काय ? नव्हते, असे क्षणभर मानिले, तर सामवेद किंवा ऋचा ज्या गय झाल्या, त्या आकस्मिक अपघाताने झाल्या काय ? प्राचीन प्रथेत अतिक्रुष्ट-क्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय इत्यादींचा व अतिस्वार्य, स्वरित, किंवा उदात्त अनुदात्त, स्वरित, आर्चिक, गाथिक, सामिक, सप्तयम इत्यादींचा उल्लेख, श्रुतींचे अस्तित्व व महत्त्व यांवरून असे निश्चित अनुमान काढिता येते की, सामगानाच्या प्रथेपूर्वीही संगीतातील सप्तस्वरांची ओळख, त्यांतील संवाद आणि शास्त्र पूर्णपणे परिचयाचे असावे. तात्पर्य हे की, स्वर व शास्त्र यांच्या या परिणतावस्थेची ओळख

प्रथमतः 'नाटयशास्त्र'कार भरतमुनींनी करून दिली. नाटयशास्त्रापूर्वीचे ग्रंथ उपलब्ध नाहीत. म्हणून आद्य मान भरतांना द्यावा लागतो.

वैदिक ऋचा व छंद

वेदवाङमयात ऋग्वेदाला प्रमाणग्रंथ मानितात. वेदसूक्ते ही निरनिराळया छंदांत म्हटली जात. ते प्रमुख छंद –

१ गायत्री २ जगती ३ अत्यष्टि ४ द्विपदा विराज ५ अनुष्टुभ ६ त्रिष्टुभ ७ पंक्ती ८ अतिशक्वरी ९ उष्णिक १० विराज ११ बृहती.

यांशिवाय अन्य छंदांचाही वापर केला जाई.

सप्त स्वर आणि छंद यांचा संबंध

प्राचीन ग्रंथांत स्वरांना देवता मानीत. या देवता वा देवतुल्य ऋषी यांचे कुल, वसतिस्थान, रंग, शरीर, आयुधे, वाहन आणि जाती यांचे वर्णन आहे.

वैदिक सूक्तांतील ऋचा याच सामऋचा आहेत. या ऋचा अनेक छंदांत आहेत. प्रत्येक छंद विशिष्ट अक्षरयोजना आणि संख्या यांनी युक्त असत. उदाहरणार्थ,

(१) गायत्री छंद २४-अक्षरी (२) अनुष्टुभ छंद ३२-अक्षरी (३) उष्णिक छंद २८-अक्षरी (४) बृहती ३६-अक्षरी. (५) पंक्ती ४०-अक्षरी (६) त्रिष्टुभ ४४-अक्षरी (७) जगती ४८-अक्षरी. शिवाय, मध्या, सतो बृहती, स्वराज, विराट, अतिविराट, पिपीलिका नावांचे छंद आहेत. कृती, विकृती असेही प्रकार आहेत.

छंदोयुक्त ऋचांत देवदेवतांचे स्तवन आढळून येते. हीच प्रथा पुढील कालात धृपदगायनातही आचरिली गेली. वरील सात प्रकारांचे छंद प्रमुख असावेत आणि सप्तकातील सात शुद्ध स्वरांचा या छंदोगायनाशी संबंध असे, असे निश्चितपणे म्हणावे लागते. कारण प्राचीन ग्रंथांत याविषयी उल्लेख आढळतो. उदा.

१. **निषाद** – जगती छंदाचा आरंभ निषाद या स्वराने करावा. देवता – गणेश. कुल असुर. रस – शांत. गाता – तुंबुरू. वाहन – गज.

[टीप : हत्तीचे ओरडणे किंवा त्याची बोली इतर स्वरांच्या, सप्तस्वरांच्या, तुलनेने निषादस्वराशी मिळतीजुळती आहे, असे ग्रंथांत आढळते.]

२. **षड्ज** – अनुष्टुभ छंदाचा आरंभ षड्ज स्वराने करावा. देवता – ब्रह्मा. कुल – सुपर्णज. रस – शृंगार. वाहन – मयूर.

३. **ऋषभ** – गायत्री छंदाचा आरंभ या स्वराने करावा. देवता – अग्नी. रस – हास्य.

४. **गान्धार** – त्रिष्टुभ छंदाचा आरंभ या स्वराने करावा. देवता – अग्नी. रस – वीर. वाहन – मेष.

५. मध्यम – बृहती छंदाचा आरंभ या स्वराने करावा. देवता – भारती. रस – शांत. वाहन – क्रौंच.

६. पंचम – पंक्ती छंदाचा आरंभ या स्वराने करावा. देवता – नारद. (पंचम स्वराचा शोध नारदमहर्षींनी लाविला.) रस – शृंगार. वाहन – कोकीळ.

७. धैवत – उष्णिक छंदाचा आरंभ या स्वराने करावा. देवता – तुंबरू. (धैवत या स्वराचे संशोधक तुंबरुमहर्षी.) रस – भयानक. वाहन – अश्व.

प्राचीन ग्रंथांत निरनिराळ्या पशुपक्ष्यांच्या आवाजांचे साधर्म्य आणि सप्तस्वरांची उच्चतर किंवा नीचतर आवाजाची, ध्वनीची उंची व श्रेणी यांतील साम्य यांविषयी उल्लेख आहे. (परिशिष्ट, नाट्यशास्त्रप्रकरण, श्लोक क्र. २४ पहावा). या श्लोकाचा अर्थ मर्यादित घ्यावयाचा. ज्याप्रमाणे स्वरसप्तकात सात शुद्धस्वर (उदा. सा रे ग म प ध नी), तसे या श्रेणीत मोराचा आवाज म्हणजे सा, हत्तीचा नी, अश्वाचा ध, कोकिळाचा प, क्रौंचाचा म, मेषाचा ग, वृषभाचा रे.

मूर्च्छना व स्वर

सप्त शु.स्वरांच्या योगे प्रत्येक स्वराला आरंभक मानून — स्थायी षड्ज मानून — मूर्च्छना बनविल्या जात असत. यामुळे सात शुद्धस्वरी ज्या मूर्च्छना होत, त्यांत प्रत्येक मूर्च्छना एकीप्रमाणे दुसरी नाही, असे आढळून येते. याचा अर्थ हा की, मूर्च्छना म्हणजे एक प्रकारचा आधुनिक राग-थाटच मानावयाचा. यावरून हे सिद्ध होते की, वेदकालापासून छंद, नंतर मूर्च्छना, जाती आणि प्रचलित राग-थाटपद्धती या सर्वांचे मूळ विशिष्ट स्वरारंभ व त्यामुळे मिळणारी निरनिराळी स्वरसप्तके म्हणजे मूर्च्छना होत.

याकरिता प्रचलित राग-थाटांचा प्राचीन मूर्च्छनाजातींशी अन्योन्यसंबंध असावा, अशी कल्पना केली, तर त्यात काही वावगे वाटण्याचे कारण नाही. बुद्धीला थोडा ताण देऊन विचारपूर्वक संशोधन केल्यास आजच्या राग-थाटांचे धागेदोरे प्राचीन प्रथेशी निगडित आहेत, असे दिसून येईल. यासाठी खालील गोष्टी प्रथम विचारात घ्यावयाला हव्यात —

(१) प्राचीन स्वरसप्तकातील शुद्ध व विकृत स्वर

(२) प्राचीन षड्जग्रामिक व मध्यमग्रामिक स्वरांचे कोष्ठक

(३) सध्याच्या रागांत किती स्वरांचा उपयोग होतो ?

(४) प्राचीन स्वरव्यवस्थेत अंतर्भूत झालेले आधुनिक राग

(५) आधुनिक राग व प्राचीन काकल्यंतरस्वरांसह शुद्ध स्वर

(६) शुद्ध व काकल्यंतरस्वरांसह प्राचीन 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना

[**टीप** — मत्सरीकृता मूर्च्छना घेण्याचे कारण प्राचीन गायनपद्धतीत मध्यमस्वर आरंभक मानिला जाई हे. या मत्सरीकृता मूर्च्छनेचे महत्त्व विशेषत्वाने लक्षात घेणे अगत्याचे आहे. प्राचीन 'मार्गी' संगीतात मध्यमस्वर आजच्या आरंभक षड्जस्थानी मानीत व तो अविनाशीही मानीत.]

(७) प्रचलित ग्रंथकारांचे थाट संवादहीन आहेत काय ?

(८) प्राचीन 'मत्सरीकृता' मूर्च्छनेतून कोणता आधुनिक राग संभवतो ? असा राग किंवा थाट जनक की जन्य मानावयाचा ?

(९) प्राचीन 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना आधुनिक सतारीवर तंतोतंत उमटते का ?

(१०) आधुनिक सतारीवरील शु.मध्यमाच्या (बोलतार किंवा बाजाची तार) तारेमुळे प्राचीन व प्रचलित स्वरनामांत बदल झाला आहे का ? त्यांची स्थाने बदलली आहेत का ?

(११) प्रचलित सतारीवरील शास्त्रसंमत मूलभूत थाट कोणता ?

वर जे अकरा मुद्दे मांडिले आहेत, त्यांविषयी विचार करणे जरूर आहे. कारण आज सतार हे वाद्य लोकप्रिय आहे. कलाकाराची बुद्धिमत्ता, अभ्यास व कौशल्य यांचा वापर करून हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतातील अभिजातता कशात आहे, हे कलाकार दर्शवू शकतो. भारताच्या प्राचीन-अर्वाचीन, आधुनिक स्वरशास्त्राचा ज्याला अर्थपूर्णतेने व आत्मीयतेने अभ्यास करावयाचा असेल, त्याला प्रचलित सतारवाद्य फार उपयुक्त आहे. कारण प्राचीन व प्रचलित स्वरशास्त्र काय, याचा उत्तम समन्वय या वाद्यात घालता येतो.

हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीताचा सशास्त्र अभ्यास व्हावयाला हवा असेल, तर प्राचीन स्वरशास्त्राचा संपूर्ण अभ्यास आवश्यक आहे. यासाठी प्राचीन ग्रंथकारांचे षड्ज व मध्यम हे ग्राम, श्रुतिस्वरसंवाद, अनुवाद, विवाद, शुद्ध व विकृत स्वर, मूर्च्छना यांची ओळख व अभ्यास हवा. यासाठी वरील दोन ग्राम व त्यांची शुद्धस्वरी सप्तके प्रथम मांडू.

ष. ग्राम	नी	४	सा	३	रे	२	ग	४	म	४	प	३	ध	२	नी
म. ग्राम	नी	४	सा	३	रे	२	ग	४	म	३	प	४	ध	२	नी

प्रत्येक ग्रामाच्या सातसात शुद्धस्वरी मूर्च्छना आहेत. त्यांपैकी प्रथम षड्जग्रामाची क्र. १-ची मूर्च्छना उत्तरमन्द्रा —

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा.

या मूर्च्छनेचे शास्त्राधारित व भरतसारणाप्रयोगात आधुनिक रूपांतर प्रत्यंतराने होते, ते

रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा ४ रे

असे आहे. यावरून हे कळून चुकेल की, प्राचीन षड्ज हाच आधुनिक ऋषभ आहे. परंतु उत्तरमन्द्रा मूर्च्छना जशीच्या-तशी मांडून पाहिल्यास ती

(१) सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा

अशी आहे.

(२) ष.ग्रामिक क्र. २-ची मूर्च्छना

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी.

ही मूर्च्छना भरताच्या ध्रुववीणेवर स्थापिलेली आहे. ही प्राचीन 'मार्गी' संगीताची क्र. २-ची मूर्च्छना आहे. या मूर्च्छनेचे देशी संगीतातील रूपांतर खुद्द भरतांनीच आपल्या सारणाप्रयोगाच्याद्वारे करून चलवीणेवर मांडिले आहे. ते षड्जारंभक रूपांतर

सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सां

असे आहे.

प्रचलित हिंदुस्थानी पद्धतीचे शास्त्रीय मूलभूत स्वरसप्तक हेच आहे. या सप्तकाचे प्राचीन रूपांतर क्र. २-ची 'रजनी' मूर्च्छना होय. यातून अर्थबोध करून घ्यावयाचा, तो प्राचीन वीणातंत्री शु. निषाद (प्रचलित अतिकोमल निषाद) ध्वनि-स्वरात ताणली जाई हा. आज ती शुद्धषड्जात ताणली जाते.

प्राचीन स्वरसप्तकातील विकृत स्वर

सात शुद्धस्वरांशिवाय आणखी काही स्वरांची व्यवस्था प्राचीन ग्रंथकारांनी स्वरसप्तकात करून ठेविलेली आहे. ते स्वर म्हणजे अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद होत. या स्वरांना विकृत ही संज्ञा दिली जाई. या विकृत स्वरांची व्यवस्था समजण्यासाठी आपण असे समजू या की, प्राचीन षड्जग्रामिक शु. स्वरसप्तकात चारचार श्रुतींचे तीन स्वर आहेत. (स्वरत्व राहून स्वरांच्या विकृती किती मानिता येतील, हे पहावयाचे आहे.) त्यामुळे चारचार श्रुतींच्या स्वरांचाच विचार करावा

लागेल, कारण स्वरांच्या विकृती करावयाच्या झाल्यास चार श्रुतींच्या स्वरांव्यतिरिक्त दुसरी जागाच नाही. एक श्रुतीच्या अंतराचे स्वर हे स्वर या संज्ञेस विरोध करणारे ठरतात व परस्परविवादी होतात, असा नियम असल्यामुळे दुसरीकडे गेल्याशिवाय विकृतीला मार्ग नाही. गान्धार व निषाद हे मूळचेच लहान क्षेत्राचे. त्यामुळे याही स्वरांत विकृतीला जागा नाही. राहता राहिले चतुःश्रुतिक स्वर, म्हणजे षड्ज, मध्यम व पंचम हे तीन स्वर. यांतील पंचम हा स्वर यापूर्वीच एका श्रुतीने कमी झाल्याने व त्यायोगे मध्यमग्रामाचे अस्तित्व कायम झाल्यामुळे या स्वराविषयीचा विचार आपोआप बंद पडला आहे. आता उरले दोन स्वर : षड्ज व मध्यम. या दोन स्वरांमध्ये विकृती होण्याने रक्तिनाश होत नसून स्वरत्व मात्र कायम राहते. कारण षड्जापासून निषाद चार श्रुती मागे असल्यामुळे षड्जाच्या चार श्रुतींपैकी दोन श्रुती निषाद घेऊन तो पुढे सरकू शकतो. त्याचप्रमाणे मध्यमाच्या चार श्रुतींपैकी दोन श्रुती घेऊन गान्धार पुढे सरकू शकतो. या प्रकारांना प्राचीन ग्रंथकारांची मुभा आहे. याप्रमाणे बनणारे विकृत स्वर म्हणजे शु.धैवत २ शु.निषाद ४ शु.षड्ज = शु. धैवत ४ काकलीनिषाद २ शु.षड्ज. याचप्रमाणे शु.ऋषभ २ शु. गान्धार ४ शु.मध्यम = शु.ऋषभ ४ अन्तरगान्धार २ शु.मध्यम. अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद असे दोन स्वर विकृत होत. या प्रकरणात शु.षड्ज व शु.मध्यम हे स्वर ग्रामाधिपती असल्यामुळे या स्वरांमध्ये विकृती होऊनही ते किमतीने आणि अधिकाराने कायम राहतात. विशेष लक्षात घ्यावयाचे ते हे की, अन्तर व काकली या स्वरांची व्यवस्था व उपयोग दोन्ही ग्रामांत सारखाच करावयाचा असतो. दोन्ही ग्रामांत अन्तर व काकली या दोन विकृती, व मध्यमग्रामात च्युतपंचम ही एक विकृती, मिळून एकंदर तीन विकृती. दोन्ही ग्राम मिळून शुद्ध-विकृत-स्वरसंख्या किती, याचे उत्तर नकाशा क्र. १८-मध्ये दिलेले आहे.

प्रचलित रागांत किती स्वरांचा उपयोग होतो ?

पूर्वीच्या ग्रंथांत औडुव, षाडव, संपूर्ण, संकीर्ण अशा रागांच्या जाती दिलेल्या आहेत. हल्लीच्या रागांत पाच, सहा, सात, आठ, नऊ येथपर्यंत स्वरांचा वापर होतो. **कोणत्याही रागात नऊ स्वरांपेक्षा जास्त स्वरभेद नसावेत**, असा स्वर-शास्त्राचा नियम आहे. कोणत्याही रागात नवांपेक्षा जास्त स्वर असतील, तर तो राग अनेक रागांचे मिश्रण मानावयाचे असते. नऊ स्वरांच्या स्वरमालिकेत सात शुद्ध व दोन विकृत म्हणजे अन्तरकाकली स्वरांची व्यवस्था असते. या दृष्टीने विचार करून एखादा राग तयार होतो का, आणि तयार झाल्यास आधुनिक कालात त्याचे नाव काय, याचा आपण विचार करू.

प्राचीन शुद्ध स्वर सात व विकृत स्वर अन्तरकाकली दोन, मिळून हे एकंदर नऊ स्वर होतात. ते मांडून पाहता

सा रे ग ग म प ध नी् नी सां

प्राचीन ग्रंथांत वर्णिल्याप्रमाणे षड्जग्रामिक पाचवी 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना शु.मध्यमापासून सुरू होते. या मूर्च्छनेत अन्तरकाकलींचा समावेश करून ती मांडिता

म प ध नी् नी सा रे ग ग म

अशी येते.

यातील आरंभक म-ला सा मानून आधुनिक रूप देता म-ला सा मानण्यात गैर काहीच नाही. कारण प्राचीन प्रथेत प्रत्येक मूर्च्छनेचा स्वर जरी वेगवेगळा असला, तरी तो आरंभस्थानावर येताच त्या मूर्च्छनेचा आरंभक षड्ज मानिला जाई. ही प्रथा आजही पाळिली जाते. तेव्हा मत्सरीकृता मूर्च्छनेतील आरंभक म-ला सा मानिले, तर वावगे काहीच नाही. उलट, या मूर्च्छनेचे आधुनिक रूपांतरही शास्त्राला धरून आहे. ते असे —

सा रे ग म् म प ध नी् नी सां

वरील नऊस्वरी सप्तक म्हणजे आधुनिक कोणतातरी थाट होतो, आणि रागही आहेच. याचा विचार करिता वरील नऊस्वरी थाट म्हणजे 'केदार' राग-थाट होय. प्रचलित केदाराचे स्वर वरीलप्रमाणे असून या स्वरांनीच आज केदार राग गाइला जातो.

प्राचीन स्वरव्यवस्थेत अंतर्भूत झालेले आधुनिक राग

आधुनिक राग प्राचीन स्वरव्यवस्थेत कसे बसू शकतात, याचे उदाहरण केदार रागाने दिले आहे. हे उदाहरण प्रथमतःच दिले गेल्यामुळे याची नीट समजूत करून घेणे आवश्यक आहे. यासाठी प्राचीन स्वर-मूर्च्छना श्रुत्यंतरांसह मांडून पाहू —

प्राचीन स्वर—

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

आधुनिक रागांकरिता अन्तरकाकलींसह शुद्धस्वर —

सा ३ रे २ ग २ अं.ग २ म ४ प ३ ध २ नी २ का.नी २ सां

प्राचीन मध्यमापासून 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना सुरू होते. म्हणून प्रचलित सतारीवरील स्वर दृष्टीसमोर आणून, प्राचीन मध्यम हा आधुनिक षड्ज मानून चालू. प्रचलित सतारीवरील पडदे असे —

सा ४ रे ३ ग २ म् २ म २ प ३ ध २ नी् २ नी २ सां
२४० २७० ३०० ३२० ३४१ १/३ ३६० ४०० ४२६ २/३ ४५५ १/९ ४८०

वरील थाट लक्षपूर्वक पाहिल्यास सध्या तो चालू सतारीवर आहे, याची खात्री पटेल. प्रचलित सतारीवरील पडदे पाहिल्यास ते सा रे ग् म प ध नी सां असे असून मध्यमांचे दोन पडदे असतात, हेही कळून येते. तसेच निषादांचे दोन पडदे मंद्राला असतातच. परंतु मध्यसप्तकातही निषादांचे दोन पडदे बांधण्याची वहिवाट आहे. (कोणी गान्धारांचेही दोन पडदे बांधितात.) म्हणजे आजच्या सतारीत मध्य सा–पासून तार सां-पर्यंत सा रे ग म् म प ध नी् नी सां येथपर्यंतचे पडदे असतात, आणि या स्वरव्यवस्थेतून पुष्कळ आधुनिक राग वाजविले जातात, याची जाणीव सर्वांना आहे. यांतील दोन मध्यम व दोन निषाद घेणारा राग केदार होय. या आधुनिक केदार रागाची उत्पत्ती प्राचीन शुद्धासह अन्तरकाकली मूर्च्छना जी 'मत्सरीकृता मूर्च्छना' तीतून होते, हेही पटावे.

प्रथमच मत्सरीकृता मूर्च्छना का घेतली ?

अशी शंका उद्भवण्याचा संभव आहे. कारण कोणी विचारितील की, उत्तरमन्द्रा मूर्च्छनेतून अन्तरकाकलींची व्यवस्था करून जो आधुनिक थाट संभवतो, तो आधी सरळ का सांगितला नाही ? मत्सरीकृता मूर्च्छनेचा द्राविडी प्राणायाम का ? ज्यात दोन गान्धार, दोन निषाद आहेत, असा सरळ राग उदाहरण देऊन मांडावयाचा होता.

या शंकेला उत्तर असे आहे की, **प्रथम आजच्या प्रचारातील सतारीवरील थाटाकडे मुख्यत्वेकरून पहावयाचे आहे. म्हणून प्रथम मत्सरीकृता मूर्च्छना घेतली आणि तीही शुद्धमूर्च्छना न घेता शुद्धासह अन्तरकाकलींची घेतली. याचे मुख्य कारण आजच्या सतारीवर आजच्या प्रचारातील थाट तसा आहे हे.**

प्रचलित ग्रंथकारांचे संवादहीन थाट कसे ?

वरील विवेचनात एक गोष्ट ध्यानात घ्यावयाची आहे. ती अशी की, वरील स्वरव्यवस्थेत भरतशार्ङ्गदेवांचेच स्वर घेतले आहेत. आधुनिक ग्रंथकारांचे थाट भ्रामक मानिल्याने घेतलेले नाहीत. यातून आता प्रश्न असा उद्भवतो की, आधुनिक ग्रंथकारांचे थाट भ्रामक आहेत काय ? याचे उत्तर होकारार्थी द्यावे लागते. याची मुख्य कारणे —

आधुनिक ग्रंथकार जे स्वर सांगतात, ते स्वर फक्त स्वरनावांनी किंवा शुद्ध, कोमल, तीव्र या नावांनी सांगतात. त्यामुळे या स्वरांसंबंधी स्पष्ट बोध होत नाही. उदा. —

सा रे ग म प ध नी सां

या तीव्र स्वरांना 'यमन' थाट म्हटले आहे. पण यावरून यमन थाटाचे स्वर कसे असतात, हे नीट कळते असे मानिता येत नाही. असे असूनही यात भर म्हणून या रागाचे वादीसंवादीही सांगितले जातात. वादीसंवादी सांगण्यासाठी आधी उत्तम स्वरज्ञान हवे. कोणी असे विचारील की, "आजकाल संगीताविषयी जे ग्रंथ प्रसिद्ध होतात, त्या ग्रंथकारांना स्वरज्ञान नसते काय ?" याचे उत्तर असे — ग्रंथकार, विशेषतः संगीताचा ग्रंथकार, स्वरज्ञानी हवाच. भारतीय गायनकला प्राचीन कालापासून आजपर्यंत परंपरेने जिवंत आहे. त्या परंपरेत प्राचीन ग्रंथकारांचे स्वर व शास्त्र यांनाही फार महत्त्व आहे संवाद आणि तत्त्वे यांची गल्लत प्राचीन ग्रंथकारांनी केलेली नाही. त्यांचे श्रुति-स्वरसंवाद आणि शास्त्रतत्त्वे आजच्या प्रामाणिक आणि विद्वान पंडिताने विज्ञानातील इलेक्ट्रॉनिक्सच्या उपकरणसाहित्याने पडताळून पाहिल्यास प्राचीन श्रुतिस्वरांची गणितमूल्ये, मापे, अंतरे आणि बावीस श्रुतींचे उच्चतर ध्वनी यांचे सप्रयोग कर्णप्रत्यंतर तो घेऊ शकतो, आणि दृष्टिगोचर अवस्था सप्रमाण, समाधानकारकतेने तो मांडू शकतो. तशीच प्राचीन ग्रंथकारांची अलौकिक बुद्धिमत्ता तो अनुभवू शकतो. हे कर्तव्य प्रामाणिक विद्वान पार पाडू शकतो. परंतु मुख्य अडचण ही आहे की, या संशोधनाच्या फंदात पडावयाचे कोणी ? कारण संशोधन हा विषय किचकट. त्यात संगीतावरील, ग्रंथात नुसतेच गद्य सिद्धांत मांडून चालणारे नाही. त्याबरोबर प्रयोग व अनुभव हवा. स्वरांच्या संवादतत्त्वात नुसते सा–म, सा–प हे संवादच नव्हेत, तर रे–प, रे–ध, ग–ध, ग–नी, यांचे मृदुतीव्रभेदांतील संवादही हिशेबात घेणे जरूर असते.

आधुनिक ग्रंथकारांचा संशोधकीय दृष्टिकोण

हे पंडित म्हणतात–

"चार श्रुती हे पूर्ण स्वरांतर, म्हणजे Tone (टोन) आहे. या दृष्टीने Semi-tone (सेमीटोन) स्वरांतर द्विश्रुतिक, म्हणजे दोन श्रुतींचे मानिले जाणे स्वाभाविक आहे. अर्थात एकश्रुती, द्विश्रुती श्रुत्यंतरे किंवा स्वरांतरे भरत-मुनींपासून पं. बृहस्पतींपर्यंत कोणीच यंत्राने मापून निश्चित केलेली नसल्यामुळे वीणेच्या दोन पडद्यांमधील गाळा पाहून एकाने त्याला चार श्रुतींचे म्हणावे, तर दुसऱ्याने पाच श्रुतींचे म्हणावे; तसेच द्विश्रुतिकाला त्रिश्रुतिक म्हणावे, ह्यात

काही आश्चर्य नाही ! नाटयशास्त्रातील वर्णनावरून पाहता (भरत ?) श्रुती समप्रमाण मानीत, असे दिसते. द्विश्रुतिक स्वर, त्रिश्रुतिक स्वर या संज्ञा वैज्ञानिक नव्हत्या. विद्यार्थ्यांची समजूत घालण्याकरिता ही अंदाजी श्रुत्यंतरे परंपरेने चालत आलेली होती आणि त्या-त्या काळाच्या ग्रंथकारांनी ती त्यांच्या स्वरांस टाकली, एवढाच याचा अर्थ ! भरतांच्या श्रुती समप्रमाण होत्या असे म्हटले, तरी खुद्द भरतांस, किंवा शार्ङ्गदेवांस, किंवा कल्लिनाथांस त्या समप्रमाण श्रुतींची स्थाने किंवा मूल्य कळलेही नव्हते आणि सांगताही आले नसते. कारण त्यांच्याजवळ वैज्ञानिक साधने नव्हती. सप्रमाण श्रुतीची ही कथा आहे, मग विषयप्रमाण श्रुतीची गोष्टच कशाला ? सांगण्याचे तात्पर्य एवढेच की, प्रचारातील स्वरांना एखाद्या ग्रंथकाराने स्वकल्पनेने अमुक एवढी श्रुतिसंख्या वाटून दिली, किंवा अमुक स्वर हा द्विश्रुतिक किंवा त्रिश्रुतिक आहे, असे लिहून टाकिले, आणि पुढच्या ग्रंथकारांनी ते 'बाबावाक्यं प्रमाणम्' समजून त्याची री ओढली."

वरील उतारा आणि मत विज्ञानाच्या विशाल प्रगतीच्या कालात वावरणाऱ्या आणि भारतीय संगीतावर अफाट संशोधन करणाऱ्या आणि संशोधनासाठीच नेमिलेल्या एका विद्वान ग्रंथकारांचा आहे, हे विसरता नये. पाश्चात्त्य पंडितांनी ध्वनिस्वरांवर संशोधन करून आश्चर्यकारक प्रगती केली, तरी भारतीय प्राचीन ऋषिमुनींची प्रगती पाश्चात्त्यांहून जुनी, म्हणजे पाश्चात्त्य संशोधकांच्या आधी हजारो वर्षांची, असा पुरावा मिळतो. पाश्चात्त्य पंडितही तो मान्य करितात. प्राचीन ग्रंथकारांचे श्रुतिस्वरसंवाद आजच्या वैज्ञानिक उपकरणसाहित्याने निश्चित होऊन बिनचूक ठरतात, हे संशोधन व प्रयोग करणाऱ्यांच्या परिश्रमाचे फळ आहे. याची जाणीव व अनुभूती वरील ग्रंथकारांला मुळीच नसावी. भरत-शार्ङ्गदेव-कल्लिनाथ इत्यादी ग्रंथकारांना व शास्त्रज्ञांना श्रुतिस्वरशास्त्र मांडता आले नाही, कारण त्या काळी त्यांच्याजवळ वैज्ञानिक उपकरणे नव्हती ! पण असे असताही जे सिद्धांत त्या महाभागांनी मांडिले आहेत, तेच सिद्धान्त अणुरेणूने आजचे विज्ञान आणि उपकरणे मान्य करितात, याची वाट काय ? प्राचीन ग्रंथकार, भरत-शार्ङ्गदेव-कल्लिनाथ अडाणी होते, असे घटकाभर मानिले, तरी आजच्या विज्ञानाच्या घोडदौडीत स्वानुभव काय सांगतो, याचे स्पष्ट चित्र मांडावयाला मात्र वरील संशोधक तयार नाहीत. संगीताच्या ग्रंथकारांचा एक नमुना म्हणून वरील भाष्य दिले आहे, इतकेच.

आमच्या भारतीय संशोधक विद्वानांची अशी ही कहाणी आहे. संशोधनाच्या नावाने अशीच विद्वत्ता प्रदर्शित होत असेल, तर आमचे प्राचीन पंडित भले म्हणणे रास्त ठरेल. आधुनिक विद्वान संशोधकांचा नमुना वर दिला आहे. याच

तोडीच्या दुसऱ्या एका ग्रंथकारांनी वादीसंवादी स्वरांचे महत्त्व न जाणता यमन थाट दिला आहे, व त्याचे स्वर कंपनसंख्येने दिले आहेत. ते असे —

सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां
२४०	२७०	३००	३३७½	३६०	४०५	४५०	४८०

या यमन थाटाच्या दिलेल्या स्वरांकडे व कंपनसंख्यांकडे लक्षपूर्वक पहावे, व त्यात षड्जपंचमभावदर्शक स्वरजोडचा किती, हेही पहावे. २ : ३ हा षड्जपंचमभाव आहे. या भावात संवादित्व असते. म्हणून सा–प, रे–ध, ग–नी, नी–म अशा स्वरजोडचा पाहिल्यास व याच जोडचा उलट तऱ्हेने पाहिल्यास त्या षड्जमध्यमभावाच्या ३ : ४ अशाही आहेत. काही आधुनिक ग्रंथकार यमनाला जनक थाट मानून त्यातून जन्यराग संभवतात, असेही म्हणतात. पण जन्यराग याच यमन थाटातून उत्पन्न होतात काय, असा आक्षेप घेता येईल. त्यासाठी दुसरे उदाहरण घेऊ या. वरील यमनथाटातून म–नी वर्ज्य करून भूप राग मिळतो, असे या ग्रंथकारांचे म्हणणे असते. क्षणभर आपण हे मान्य करू. या भूपरागात वादी कोण, हे पाहता गान्धार वादी, असे समजू. हे समजल्यावर संवादी कोण, हा प्रश्न आहेच. याचे उत्तर ग्रंथकार देतात ते संवादी धैवत हे. हे उत्तर संवाद व शास्त्र यांच्या दृष्टीने बरोबर आहे काय ? खचित बरोबर नव्हे. कारण ३०० कंपनांचा गान्धार वादी ठरविल्यास त्याचा संवादी स्वर २ : ३ किंवा ३ : ४ या नात्याचा हवा. तो वर दिलेल्या थाटात मुळीच नाही. कारण ३०० कंपनांच्या गान्धाराला ३ : ४ या नात्याने ४०० कंपनांचा धैवत हवा. तो वरील थाटात नाही. तो ४०५ कंपनांचा आहे. तो गान्धाराशी संवाद करणारा नाही. म्हणून दिलेल्या वादीसंवादींत विवाद आहे. पण आधुनिक ग्रंथकार हे जाणीत नाहीत यावरून गान्धार वादी व धवत संवादी या भाषेला अर्थ राहत नाही. स्वरसंवाद ही काय चीज आहे, याचे ज्ञान नसल्यामुळे चुकीच्या विधानामुळे एक प्रकारे दिशाभूल होते. वास्तविक 'संवाद' हा पारिभाषिक शब्द स्वरांच्या मीलनाकरिताच वापरावयाचा असतो. आजचे ग्रंथकार हे तत्त्व विसरून या पारिभाषिक शब्दाचा संबंध रागातील बहुलत्व व दीर्घत्व यांशी जोडतात. हे बरोबर नाही. यातील तात्पर्य हेच की, संवाद ही भाषा संवादहीन नसावी. वादीचा संवादी कोण, हे पुस्तकात लिहून सिद्ध होत नसते. शिवाय, जनक व जन्य रागांची लक्षणे कोणती, जनकातून जन्य का जन्यातून जनक, हेही नीट मांडिता येत नाही. अशा तऱ्हेने जनक व जन्य या थाटांची घालमेल केली जाते. यामुळे जिज्ञासूच्या माथी निर्भेळ शास्त्र मारण्याच्या आविर्भावात भ्रामक कल्पना आणि दिशाभल केली जाते. हे कोणत्याही ग्रंथकाराच्या कर्तव्यात न बसणारे होय.

केदारथाट जनक का जन्य ?

वरील विवेचनात जे विचार व आधुनिक ग्रंथकारांची जी विचारसरणी आम्ही मांडिली, त्यांवरून ग्रंथकारांच्या विचारसरणीत विसंगती असते, हे सिद्ध होते. या विसंगत विचारसरणीत आम्ही दिलेल्या थाटपद्धतीला किंवा रागाला डोके वर काढावयाची कोठेच सोय नाही; आणि पं. भातखंडे यांच्या दहा थाट-पद्धतीत केदार थाटाला कोठेच जागा नाही. असे असूनही केदारथाट प्राचीन मूर्च्छनापद्धतीतून निर्माण होतो, असे आम्ही म्हणतो. आता या मूर्च्छनासंस्थेतून केदार, यमन, भूप हे तिन्ही राग कसे संभवतात, ते पाहू या.

केदारथाट प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्ध काकल्यंतरसह 'मत्सरीकृता मूर्च्छने'तून, म्हणजे

सा रे ग म् म प ध नी़ नी सां

या मूर्च्छनेतून कसा निर्माण होतो, हे वर दर्शविले आहे. याच मूर्च्छनेतून यमन निर्माण होतो. तो

सा ४ रे ३ ग ४ म २ प ३ ध ४ नी २ सां.

यांतून म-नी वर्ज्य करिता भूप राग मिळतो.

रसिक व ज्ञानी वाचकांना नम्रपणे हीच विनंती आहे की, यापुढील मजकुरातील भावार्थ नीट लक्षात घ्यावा.

आधुनिक ग्रंथकार हे भरतशार्ङ्गदेवांना आणि त्यानंतरच्या संस्कृत ग्रंथ-कारांना निर्बुद्ध मानितात. कारण वैज्ञानिक साधनांविना त्यांचे कार्य चुकीचे व 'बाबावाक्यं प्रमाणम्' या प्रकारचे! भरतशार्ङ्गदेवादी ग्रंथकारांचे सिद्धांत व शास्त्र चुकीचे मानणाऱ्याकडे सबळ पुरावा काय, याचा मागमूसही नसतो. प्राचीन ग्रंथकारांचे कार्य चुकीचे कसे, हे प्रयोगशीलतेने सांगण्यास वस्तुतः आधुनिक ग्रंथकारांना भरपूर साधने उपलब्ध आहेत. त्यांचा उपयोग करून अनुभव घेतला, तरच 'बाबावाक्यं प्रमाणम्' हा त्यांचा आरोप शोभून दिसेल.

प्रचलित रागगायनपद्धतीला परंपरेची महती जोडली, तर या परंपरेत प्राचीन ग्रंथकारांच्या मूर्च्छनापद्धतीला प्राधान्य आणि अर्थनिष्पत्तीला किंमत द्यावयाला हवी. मूर्च्छनेचे महत्त्व आजच्या रागदारीत किती अर्थबोधक, याचा प्रत्यय पदोपदी येतो. यावरून प्राचीन मूर्च्छना अर्थशून्य मानणे हे तर्कशून्यतेचे द्योतक होय. रागांच्या थाटांची निर्मिती किंवा त्यांचा पाया मूर्च्छना होय. दरएक मूर्च्छना म्हणजे निराळा थाटच होय. थाटपद्धतीत प्रत्ययास येणारे क्रमयुक्त स्वरांचे आरोहावरोहण म्हणजे विशिष्ट रागाचा कायदा, असे मानिले, तर प्राचीन मूर्च्छना म्हणजे अफलातून, काही निराळे, असंबद्ध असे मानण्याचे कारण नाही. प्राचीन छंद,

मूर्च्छना, जाती, धृपदे, आधुनिक राग यांत फरक काय, याचा विचार केल्यास कालमानाने नावांत फरक पडला परंतु तत्त्वे कायम आहेत, असे आढळून येते. त्यामुळे यावर विश्वास ठेवणे उचित आहे.

आधुनिक ग्रंथकारांचे स्वकपोलकल्पित आडाखे ग्राह्य मानणे कसे अशक्य आहे, याचे उदाहरण वर दिले आहेच. भरतशार्ङ्गदेवांच्या कार्याची अवहेलना करून श्रुतींची मूल्ये व स्थाने त्यांना कळली नव्हती, सांगताही आली नसती, असे छद्मी उद्गार काढणाऱ्यांचे तूर्त नुसते कौतुक करून आपला विषय पुढे चालू करू या. विषय आहे 'केदारथाट जनक का जन्य' हा. या रागात दोन मध्यम व दोन निषाद आहेत. केदारथाट जनक का जन्य, हे ठरविण्यासाठी प्रचलित सतारीवरील थाट कोणता, हे समजून घ्यावयाला हवे.

मत्सरीकृता मूर्च्छना प्राचीन आहे. या मूर्च्छनेत अन्तरकाकली स्वरांचा समावेश केला जाई. आधुनिक सतारीवर जे पडदे बांधिले जातात, तेही अन्तरकाकलींसह मत्सरीकृता मूर्च्छनेप्रमाणेच असतात. तेव्हा सतारीवरील प्रचलित थाटाला 'मत्सरीकृता मूर्च्छना' म्हणणे सुयोग्य व सशास्त्र आहे.

आधुनिक सतारीवरील जोडाच्या तारेला किंवा या तारेतून उत्पन्न होणाऱ्या नादाला आपण षड्ज (सा) म्हणतो. प्राचीन कालाच्या स्वररचनेत प्रत्येक शुद्ध स्वर आपल्या अन्त्य श्रुतीवर स्थिर होत असे. आजची सतार हीच प्राचीन वीणा आहे, असे मानिता सतारीच्या मेरू(आडी)नंतर चौथ्या श्रुतीवर षड्ज, सातव्या श्रुतीवर ऋषभ, नववीवर गान्धार, तेरावीवर मध्यम, सतरावीवर पंचम, विसावीवर धैवत, व बाविसावीवर निषाद म्हणजे ४, ७, ९, १३, १७, २० २२ या श्रुतींवर प्राचीन स्वर अनुक्रमे वाजत असत. आणि आजही त्याच जागी सतारीवरील पडदे आहेत, हे कोणाच्याही ध्यानात येण्याजोगे आहे.

[तूर्त सतारीवरील मध्यमाच्या किंवा बाजाच्या तारेचा विचार केलेला नाही.]

हे जे सात पडदे बांधिले आहेत, त्यांना प्राचीन ग्रंथकार काय म्हणत असत, हे नीट जाणून घेतले पाहिजे. म्हणून दुसऱ्या तऱ्हेने असे समजू या की, सतारीच्या मेरूपासून चार श्रुती अंतरावर जो क्रमांक एकचा पडदा बांधिला, त्याचे प्राचीन नाव षड्ज – सा ठेविले. प्रचलित सतारीत आपण मेरूवर षड्ज मानितो, तसा प्राचीन ग्रंथकार मानीत नसत. दुसरा पडदा म्हणजे प्राचीन ऋषभ – रे, तिसरा – गान्धार, चौथा – मध्यम, पाचवा – पंचम, सहावा – धैवत व सातवा – निषाद व आठवा – षड्ज (दुपटीचा). परंतु आज आपली समजूत वरीलप्रमाणे राहिलेली नसून बऱ्याच शतकांपासून तीत बदल झालेला आहे. आज सतारीच्या

आडीवरून जो नाद निघतो, तो सा मानिला जातो. या मानण्यामुळे जो फरक पडतो, तो असा

पहिल्या पडद्यावर जो प्राचीन सा तेथे आजचा रे, आणि याच क्रमाने पडदे क्र. २–३–४–५–६–७–८ यांवर अनुक्रमे ग–म–प–ध–नी–सा–रे आज वाजतात. याचा अर्थ प्राचीन स्वरक्रमांकाच्या मागे प्रचलित स्वरक्रमांक एकेका पडद्याने आले. म्हणजे प्राचीन मेरू नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी या जागी प्रचलित सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा असा क्रम झाला. ही वस्तुस्थिती सुज्ञांना पटण्याजोगी आहे. हेच तंत्र भरतशार्ङ्गदेवांच्या सारणा-चतुष्टयाच्या प्रयोगात समग्र रितीने विशद केले आहे. हे लक्षात न घेता या प्राचीन मान्यवर ग्रंथकारांवर अशास्त्रीयतेचा किंवा अनभिज्ञतेचा जो निरर्थक आरोप केला जातो, त्यात आरोप करणाऱ्यांची कूपमण्डकवृत्ती व अल्पबुद्धी यांचेच प्रदर्शन आहे.

प्राचीन व प्रचलित काय, हे मांडून पाहता—

सतारपडदे – मेरू (आड) १, २ ३, ४, ५, ६, ७

प्राचीन श्रुतिस्वर ,, ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

प्रचलित सा ४ रे ३ ग २ म ४ प ४ ध ३ नी २ सा

स्वरांमधील श्रुत्यंतरे

४ ३ २ ४ ४ ३ २

यावरून एक महत्त्वाची गोष्ट ध्यानात येईल —

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपञ्चमाः ।
द्वे द्वे निषादगान्धारौ त्रिस्त्री ऋषभधैवतौ ॥

हा प्राचीन श्लोक नैसर्गिक, तसाच महत्त्वाचा असूनही या श्लोकातील अर्थाची किंमत आजच्या ग्रंथकारांना समजली नाही, म्हणून आजचे संवादहीन थाट ते मांडितात, व संवादतत्त्वाची यथेच्छ पायमल्ली करितात. आमची ही स्पष्टोक्ती कित्येकांना आवडणार नाही. परंतु सत्य हे नेहमीच कटू असते. भारतीय रागांचे व थाटांचे संशोधन करणाऱ्या ग्रंथकार व्यक्तीपेक्षा किंवा आमच्यापेक्षा थाटातील वादीसंवादींना जास्त महत्त्व असते. या महत्त्वाच्या तत्त्वांचे पालन आधी, व्यक्ति-माहात्म्य नंतरचे, असे आम्ही मानितो.

प्राचीन ग्रंथकारांनी वरीलप्रमाणे स्वर बांधून त्यांतून सा ते सा-पर्यंत जे सप्तक (अथवा अष्टक म्हणा,) तयार केले, त्या रचनेला पहिली ' उत्तरमन्द्रा ' मूर्च्छना असे नावही दिले आहे. दुसरी मूर्च्छना नी ते नी तिला ' रजनी ' हे नाव दिले आहे. याचप्रमाणे ध ते ध ' उत्तरायता ', प ते प ' शुद्ध षड्जा ', म

ते म 'मत्सरीकृता', ग ते ग 'अश्वक्रान्ता', रे ते रे 'अभिरुद्‌गता' ही क्रमवार नावे आहेत. या सात मूर्च्छना शुद्धस्वरी व षड्जग्रामाच्या होत. यांपैकी प्रचलित सतारीत कोणती मूर्च्छना चालू आहे, हे पाहू या.

सतारीत जोडाच्या तारेखाली पहिला पडदा षडजाचा, दुसरा ऋषभाचा, तिसरा गान्धाराचा, चौथा मध्यमाचा, या क्रमाने प्राचीन शास्त्रकारांचे पडदे होते. **पण ते-ते पडदे आज जोडालाच षड्ज मानिल्यामुळे पहिला पडदा ऋषभ, दुसरा गान्धार, तिसरा मध्यम, चौथा पंचम या क्रमाने संबोधिले जात आहेत. यावरून हे ध्यानात येईल की, जोडाच्या तारेखालील आजचा पंचम म्हणजे प्राचीन मध्यमच होय. आणि या मध्यमालाच आज आपण षड्ज मानितो.** हे कसे, याचा खुलासा पुढील विवेचनाने होईल.

कोणत्याही प्रचलित सतारीवर जशा जोडाच्या (षड्जाच्या) तारा मेरू-वरून (आडीवरून) लाविल्या जातात, त्याचप्रमाणे मध्यमाची (पहिली बोलाची किंवा बाजाची) तार मेरूवरून लाविली जाते. जोडाच्या तारेखाली जे मूळ पडदे बांधिले आहेत, त्यांची नावे आपण वर पाहिली आहेत. त्या-त्या पडद्यांची नावे मध्यमाच्या तारेखाली बदलली जाणार, हे उघड आहे. हा बदल कसा व कोणता, हे समजावून घेऊ या.

मध्यमाच्या तारेमुळे स्वरांची बदललेली नावे

पहिला पडदा प्राचीन सा-चा, अर्वाचीन रे-चा. परंतु मध्यमाच्या तारेमुळे हाच पडदा प या नावाने ओळखिला जातो. दुसरा पडदा प्राचीन रे-चा, अर्वाचीन ग-चा. याच पडद्यावर मध्यमाच्या तारेमुळे ध उमटतो. तिसरा पडदा प्राचीन ग-चा, अर्वाचीन म-चा. याच पडद्यावर मध्यमाच्या तारेमुळे कोमल निषाद उमटतो. चौथा पडदा प्राचीन म-चा, अर्वाचीन प-चा. हाच पडदा सा-चा होतो. या स्पष्टीकरणाचा अनुभव सुज्ञ वाचकांनी सतार हे वाद्य समोर ठेवून घ्यावा, म्हणजे या विवेचनातील तत्त्व आणि तथ्य यांचा साक्षात्कार होईल.

यावरून कोणताही जाणकार तंतकार उमजू शकेल की, प्रचलित सतारीत मध्यमाच्या – म्हणजे बाजाच्या तारेखाली उमटणारे स्वर ही प्राचीन संगीत-शास्त्रकारांची 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना आहे. शिवाय, या मूर्च्छनेत प्राचीन अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद यांचीही व्यवस्था प्रचलित दोन निषाद व दोन मध्यम यांच्याद्वारे झालेली आहे.

हे अधिक स्पष्ट होण्यासाठी पुढील नकाशा क्र. ४४ पहावा.

ग. भि. आचरेकरकृत नकाशा क्र. ४४

श्रुती		स्वरांची	स्वरांची	प्रचलित सतार	
क्र.	नावे	प्राचीन नावे	आधुनिक नावे	षड्जाच्या तारेखाली नावे	मध्यम तारेमुळे बदललेली नावे
०	क्षोभिणी	शु. निषाद	शु. षड्ज	सा	←म्
१	तीव्रा				
२	कुमुद्वती	काकलीनिषाद	कोमल ऋषभ	कोमल रे	तीव्र म
३	मंदा				
४	छंदोवती	शुद्ध षड्ज	शुद्ध ऋषभ	शुद्ध रे	शु. प
५	दयावती				
६	रंजनी				
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	शु. गान्धार	शुद्ध ग	शु. ध
८	रौद्री				
९	क्रोधा	शु. गन्धार	शु. मध्यम	शु. म	कोमल नी
१०	वज्रिका				
११	प्रसारणी	अन्तरगान्धार	तीव्र मध्यम	तीव्र म	तीव्र नी
१२	प्रीती				
१३	मार्जनी	शु. मध्यम	शु. पंचम	शु. प	शु. सा सा
१४	क्षिती				
१५	रक्ता				
१६	संदीपिनी				
१७	आलापिनी	शु. पंचम	शु. धैवत	शु. ध	शु. रे रें
१८	मदती				
१९	रोहिणी				
२०	रम्या	शु. धैवत	शु. निषाद	शु. नी	शु. ग ग
२१	उग्रा				
२२	क्षोभिणी	शु. निषाद	शु. षड्ज	शु. सा	शु. म म्
१	तीव्रा				
२	कुमुद्वती	काकलीनि	कोमल ऋषभ	कोमल रे	तीव्र म म
३	मंदा				
४	छंदोवती	शु. षड्ज	शु. ऋषभ	शु. रे	शु. प प
५	दयावती				
६	रंजनी				
७	रक्तिका	शु. ऋषभ	शु. गान्धार	शु. ग	शु. ध ध
८	रौद्रा				
९	क्रोधा	शु. गान्धार	शु. मध्यम	शु. म	कोमल नी नी्
१०	वज्रिका				
११	प्रसारणी	अन्तरगान्धार	तीव्र मध्यम	तीव्र म	तीव्र नी नी
१२	प्रीती				
१३	मार्जनी	शुद्ध मध्यम	शु. पंचम	शु. प	शु. सां सां

प्रचलित सतारीवरील शास्त्रसंमत थाट व त्यांतून उत्पन्न होणारे प्रचलित राग

मागील पृष्ठावर दिलेला क्र. ४४-चा नकाशा पाहून स्वरांचे पडदे कसकसे होते व आहेत, हे समजून आले. हे पडदे न हलविता व वाद्यावरील तारेचा ताण (स्वर) कायम ठेवून तीतून कोणकोणते थाट संभवतात, हे पहावयाचे आहे. कारण अशा आणि याच पडद्यांवर प्रसिद्ध सतारिये निरनिराळ्या थाटांतून निरनिराळ्या रागांचा आविष्कार करितात. तो शास्त्रसंमत असून श्रोत्यांनाही मान्य असतो.

थाट हा शब्द वापरताना त्यात वरील स्वर असले पाहिजेत, हे उघड आहे. नकाशा क्र. ४४-मधील थाट म्हणजे प्राचीन मत्सरीकृता मूर्च्छना आहे, हे स्पष्ट झालेले आहे. या प्राचीन मूर्च्छनेतून कोणते आधुनिक स्वर मिळतात, हेही समजले; आणि सप्तकात नऊ पडदे असून त्यांवरील स्वरांची नावे सा रे ग म् म प ध नी॒ नी अशीच आहेत, हेही कलाकार व श्रोता मान्य करील. या नऊ स्वरांत प्राचीन काकलीनिषाद हा आजचा तीव्र मध्यम व प्राचीन अन्तरगान्धार हा आजचा तीव्र निषाद, हेही स्पष्ट आहे. हे ध्यानात येण्यास नकाशा काळजीपूर्वक पाहणे आवश्यक आहे. चालू सतारीत सा-पासून तीव्र नी-पर्यंत एकूण नऊ पडदे —स्वर आहेत. त्यांतून म्हणजे अन्तरकाकलींसहित मत्सरीकृता मूर्च्छनेतून एकंदर प्रचलित नऊ थाट संभवतात. येथे अन्तर व काकली स्वर आजचे कोणते, हे स्पष्ट आहे. परंतु सा व म या तारांमुळे त्यांची नावे जरी बदलली, तरी पडदे व त्यांची स्थाने कायम आहेत, हे लक्षात घ्यावयाला हवे.

जनक व जन्य थाट

यांविषयी विचार करिता जनकातून जन्य हे उघड आहे. अर्थात जनकथाटात स्वरांचा भरणा जास्तीत जास्त असतो. या स्वरांतून स्वरांच्या वर्जावर्ज्यतेने जन्यथाट किंवा औडुव, षाडव इ. प्रकार संभवतात. हा नियम शास्त्रीय कटाक्षाने पाळला गेला पाहिजे. परंतु आधुनिक ग्रंथकार तारतम्य बाळगीत नाहीत, ही एक खेदकारक बाब आहे. संशोधनातून सिद्धांत मांडावयाचे झाल्यास संशोधनातील अनुभवातून मिळणारे ग्राह्य सिद्धांतच मांडिले गेले पाहिजेत. हीच गत थाटातील वादीसंवादींची आहे. स्वरांना श्रुतींचे अधिष्ठान असते, हे वादातीत आहे. तेव्हा वादी स्वर जर त्रिश्रुतिक असेल, तर त्याचा संवादी स्वर चतुःश्रुतिक असणे निसर्गाने, शास्त्राने आणि गणितानेही शक्य नसते. परंतु अशी विसंगत उदाहरणे अनेक सापडतात. वादीचा संवादी हा संवादतत्त्वानुसार उमटला पाहिजे. याच्या मुळाशी शास्त्र असते, हे माहीत नसल्यास त्रिश्रुतिक व चतुःश्रुतिक यांचा धेडगुजरी मेळ घातला जातो. पण हे ग्रंथकाराचे कृत्य निसर्गाला मान्य नसते. कारण कलाकार जो संवादी भाव प्रकट करितो, त्यालाही निसर्गच मार्गदर्शक असतो.

प्रचलित सतारीत मूलभूत सप्तस्वरांत एकूण नऊ स्वर प्राप्त झाले, हे नकाशा क्र. ४४-वरून कळून येईल, आणि त्यांचा प्रत्ययही सतारवादनात येतो. तेव्हा या नऊ स्वरांतून निष्पत्ती कोणती, याचा विचार केल्यास

(१) नऊ स्वरांचा जनक थाट एक
(२) आठ स्वरांचे जन्य थाट चार
(३) सात स्वरांचे जन्य थाट चार

असे एकूण नऊ थाट प्राप्त होतात.

असे प्राप्त झालेले नऊ थाट क्रमाने येथे मांडिता —

पहिला थाट – अन्तरकाकलींसह शुद्ध स्वर

सा रे ग म् म प ध नी् नी सा

दुसरा थाट – प्राचीन शुद्धगान्धाररहित

सा रे ग म् म प ध — नी सा

तिसरा थाट – प्राचीन काकलीनिषादरहित

सा रे ग म् — प ध नी् नी सा

चौथा थाट – प्राचीन अन्तरगान्धाररहित

सा रे ग म् म प ध न् — सा

पाचवा थाट – प्राचीन शुद्धनिषादरहित

सा रे ग — म प ध नी् नी सा

सहावा थाट – प्राचीन शुद्धगान्धार व शुद्धनिषाद यांनी रहित

सा रे ग — म प ध — नी सा

सातवा थाट – प्राचीन काकलीनिषाद व शुद्धगान्धार यांनी रहित

सा रे ग म् — प ध — नी सा

आठवा थाट – प्राचीन काकलीनिषाद व अन्तरगान्धार यांनी रहित

सा रे ग म् — प ध नी् — सा

नववा थाट – प्राचीन शुद्धनिषाद व अन्तरगान्धार यांनी रहित

सा रे ग — म प ध नी् — सा

[**सूचना** — वरील थाटांतील स्वर लिहिण्यात प्राचीन शुद्धनिषाद व शुद्धगान्धार यांना कोमल स्वरांची चिन्हे प्रचाराला धरूनच योजिली आहेत. कारण हल्लीच्या प्रचारात 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना ओळखण्याकरिता प्राचीन स्वर म प ध नी नी सा रे ग म म, म्हणजेच प्रचलित सा रे ग म म प ध नी नी सा होत. म्हणून प्रचाराला धरून आलेला पहिला स्वर कोमल व दुसरा तीव्र या

न्यायाने म्-म, नी्-नी अशी चिन्हे योजिली आहेत. याचा पडताळा पहावयाचा असल्यास आधुनिक व प्राचीन स्वर आणि विज्ञानशास्त्र यांचा परस्परसंबंध जाणून घेणे आवश्यक आहे.]

प्रचलित सतारीवर प्राचीन मध्यम हा आजचा षड्ज कसा, हे नकाशा क्र. ४४-वरून दिसून येते.

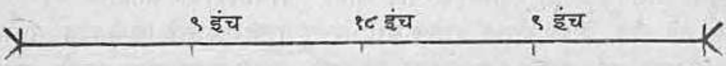
प्रचलित विज्ञानशास्त्र प्रगत आहे. संगीताचे स्वरशास्त्र वीणेवरील मुक्त-तंत्रीतून उपलब्ध झाले, याबद्दल वाद नाही. प्राचीनकाली संगीताचे स्वर व शास्त्र कसे होते, हे या ग्रंथात आलेच आहे. परंतु प्राचीन कालचे संगीत व शास्त्र असंबद्ध आहे, असा काही ग्रंथकारांचा ग्रह आहे. अशा ग्रंथकारांना नक्की काय म्हणावयाचे असते, त्याचा बोध होत नाही. हे लोक अनुभव व प्रयोग यांनी निष्पत्ती मांडीत नाहीत. स्वतःला इतरांनी विद्वान म्हणावे, यासाठीच जर हा खटाटोप असेल, तर असो. पण इतरांची दिशाभूल करण्याचे मग प्रयोजन काय ? स्वतःला प्राचीन शास्त्र उमगले नाही, म्हणजे प्राचीन तेवढे अवैज्ञानिक, हा समज दुराग्रही होय.

वीणातंत्रीचा ध्वनिशास्त्रदृष्टचा प्रयोग व अभ्यास केला, तर विज्ञान व शास्त्र यांत व्यवस्थित बसणाऱ्या कित्येक गोष्टींचे ज्ञान होते. तंत्री ही सप्तस्वरांची जननी, हे विज्ञान सांगते. हिशेब सुलभतेने मिळावा, म्हणून वीणेवरील तारेची लांबी दोन स्थिर मेरूंवर ३६ इंच आहे, असे मानिता १८ इंचांवर म्हणजे संबंध तारेच्या निम्म्या भागावर, १८ इंच बिंदूवर, गृहीत षड्जाच्या दुपटीचा षड्ज वाजतो. या ३६ इंच तारेचे चार समान भाग पाडता ९ इंच बिंदूवर चौपट षड्ज वाजतो. विज्ञान याचा अर्थ सांगते तो असा की, षड्ज एकपट, दुप्पट अथवा चौपट असो, तो षड्ज मानावयाचा व एकपटीत मन्द्र, दुपटीत मध्य व चौपटीत तार अशी स्वरसप्तके मानावयाची.

आजच्या वैज्ञानिक जमान्यात मध्यम या स्वराची उत्पत्ती ३६ इंच तारेत $\frac{3}{4}$ तार = २७ इंच या बिंदूवर आहे. हे २७ इंच, म्हणजे संबंध तारेचे चार समान भाग पाडता त्यांतील तीन भाग, म्हणजे २७ इंच होत (घोडीकडून किंवा आडीकडून). सबंध तारेचे दोन भाग १८+१८=३६ इंच. परंतु यांतील १८ इंचांवर दुप्पट सा, व ९ इंचांवर चौपट सा. म्हणजे २७ इंच हे बिंदुस्थान चौपट सा आणि मध्यम या दोन्ही स्वरांचे आहे, आधुनिक विज्ञानानुसारही हे पटावे. मग प्रश्न असा आहे की, या अवस्थेला सा मानावयाचे की म मानावयाचे ? सा केव्हा व कसे मानावयाचे, व म केव्हा मानावयाचे ? याचे उत्तर आमच्याकडे आहे, —तेही प्रात्यक्षिकासह. परंतु विज्ञानाची तरफदारी करून प्राचीन ग्रंथकारांना विज्ञान

माहीत नव्हते किंवा प्राचीनांकडे वैज्ञानिक उपकरणे व साधने नव्हती, असे सहज व उपहासगर्भ भावनेने म्हणणाऱ्यांनीच वस्तुतः याचे उत्तर द्यावयाचे आहे.

प्राचीन अवैज्ञानिक (?) ग्रंथकारांनी मध्यमाची उत्पत्ती व स्थान दोन षड्जांच्या बरोबर मध्यबिंदूवर सांगितले आहे. प्राचीनांच्या या शास्त्राची व प्रचलित विज्ञान-शास्त्राची सांगड घालता प्राचीनांचा दोन षड्जांमधील मध्यम आणि आजच्या तारेवरील २७ इंचांवर उमटणारा मध्यम हे दोन्ही एकच आहेत, हे खालील उदाहरणाने पटेल.



वरील आकृतीत अ-ब ही तार ३६ इंच आहे. अ व ब हे दोन स्थिर मेरू मानावयाचे. या ३६ इंच तारेचा मध्यबिंदू १८ इंचांवरील क. हे दुप्पट सा-चे स्थान होय. आणि अ-क हे दोन मेरू मानिल्यास म आडीकडून ९ इंचांवर उमटतो. म्हणजे ब-ड = २७ इंच चौपट सा किंवा म, किंवा अ-इ = २७ इंच चौपट सा किंवा म. या आकृतीतील अ-मेरू हा आड व ब-मेरू ही घोडी समजावयाची आहे.

प्राचीन मध्यम हाच प्रचलित षड्ज आजच्या सतारीत वाजतो, हे आमचे विधान वरील सिद्धांताला धरून आहे, हे नकाशा क्र. ४४-मध्ये दिसून येते. वरील सिद्धांत प्राचीन ग्रंथकारांचा आहे. प्राचीन ग्रंथकारांचे सिद्धांत व शास्त्र वेभरवशाचे, असे मानणाऱ्यांना वरील सिद्धांतात काय उणीव भासते, याचे उत्तर देता येणार नाही.

प्रचलित रागांचा प्राचीन स्वरांत अन्तर्भाव

प्रचलित राग प्राचीन स्वरांनीच गाइले जातात. आधुनिक राग कोणकोणत्या स्वरांनी व कोणत्या मूर्च्छनेतून संभवतात, यासाठी मूर्च्छना व स्वर यांचा अभ्यास हवा. प्राचीन मूर्च्छना म्हणजे सात स्वर आरोही व अवरोही क्रमाने घेणे. या क्रियेस मूर्च्छना म्हणत. ताना म्हणजे मूर्च्छना नव्हेत, हे प्राचीन ग्रंथांत स्पष्ट आहे. यासाठी आधी मूर्च्छना समजावून घेऊ या.

प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्ध मूर्च्छना

(१) **उत्तरमन्द्रा** – आरंभक स्वर — सा

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

(२) **रजनी** – आरंभक स्वर — नी

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नीं

(३) **उत्तरायता** – आरंभक स्वर — ध

ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ धं

(४) **शुद्धषड्जा** — आरंभक स्वर — प

प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प

(५) **मत्सरीकृता**—आरंभक स्वर—म

म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म

(६) **अश्वक्रान्ता**—आरंभक स्वर — ग

ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग

(७) **अभिरुद्‌गता**—आरंभक स्वर — रे

रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे

वरील सात मूर्च्छना या शुद्धस्वरी म्हणून शुद्धमूर्च्छना होत. या प्रत्येक मूर्च्छनेत भरतशार्ङ्गदेवांच्या अन्तर व काकली या विकृत स्वरांचा अन्तर्भाव होऊ शकतो. या विकृत स्वरांच्या अन्तर्भावामुळे सप्त मूर्च्छनांपैकी प्रत्येक मूर्च्छनेचे क्रमवार चार प्रकार होतात. म्हणजे षड्‌जग्रामाच्या एकंदर ७×४=२८ प्रकार होऊ शकतात. त्या मूर्च्छना अशा —

(१) **उत्तरमन्द्रा** – सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा
सान्तरा – सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा
सकाकली – सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा
काकल्यन्तर – सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा

(२) **रजनी** – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी
सान्तरा – नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी
सकाकली – नी २ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध ४ का-नी
काकल्यन्तर – नी २ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध ४ का-नी

(३) **उत्तरायता** – ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध
सान्तरा – ध २ नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध
सकाकली – ध ४ का.नी २ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध
काकल्यन्तर – ध ४ का.नी २ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध

(४) **शुद्धषड्जा** – प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प
सान्तरा – प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ४ प
सकाकली – प ३ ध ४ का-नी २ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प
काकल्यन्तर – प ३ ध ४ का-नी २ सा ३ रे ४ अं-गं २ म ४ प

(५) **मत्सरीकृता** – म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म
सान्तरा – म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग २ म
सकाकली – म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा ३ रे २ ग ४ म
काकन्यन्तर – म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा ३ रे ४ अं-ग २ म

(६) **अश्वक्रान्ता** – ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग
सान्तरा – ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग
सकाकली – ग ४ म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा ३ रे २ ग
काकल्यन्तर – ग २ म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा ३ रे ४ अं-ग

(७) **अभिरुद्गता** – रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे
सान्तरा – रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे
सकाकली – रे २ ग ४ म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा ३ रे
काकल्यन्तर – रे ४ अं-ग २ म ४ प ३ ध ४ का-नी २ सा ३ रे

याप्रमाणे षड्जग्रामाच्या शुद्ध व काकल्यन्तर मिळून अट्ठावीस मूर्च्छना म्हणजे एक प्रकारे रागांचे थाटच होतात. या मूर्च्छनाप्रकारांना आधुनिकता द्यावयाची, तर प्रत्येक मूर्च्छनेचा जो आरंभक स्वर येतो, त्या स्वराला षड्ज मानून पुढील स्वरांना अनुक्रमे रे ग म प ध नी सां मानावयाचे आहे. या मूर्च्छनाप्रकारांत स्वरांच्या किंमती बदलतात, हे दिसून येते. म्हणजे शुद्ध-कोमल-तीव्र यांत फरक पडतो.

षड्जग्रामाप्रमाणे मध्यमग्रामिक मूर्च्छनांत शुद्ध प्रकार सात, व काकल्यन्तर मिळून अट्ठावीस मूर्च्छना होतात. ष.ग्राम २८ + म. ग्राम २८ = एकूण ५६ मूर्च्छना होतात.

मध्यमग्राम-मूर्च्छना

शुद्ध स्वरांच्या मूर्च्छना सात

(१) **सौवीरी** — आरंभक स्वर मध्यम (म)

म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म

(२) **हरिणाश्वा** — आरंभक स्वर गान्धार (ग)

ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ गं

(३) **कलोपनता** — आरंभक स्वर ऋषभ (रे)

रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रें

(४) **शुद्धमध्यमा** — आरंभक स्वर षड्ज (सा)

सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सां

(५) **मार्गी** — आरंभक स्वर निषाद (नी)

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

(६) **पौरवी** — आरंभक स्वर धैवत (ध)

ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध

(७) **हृष्यका** — आरंभक स्वर पंचम (प)

प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प

वरील मध्यमग्रामिक मूर्च्छनांपैकी क्र. ५-ची मूर्च्छना 'मार्गी' ही प्राचीन 'मार्ग'संगीताची मध्यमग्रामिक मूर्च्छना आहे, हे लक्षात घ्यावे.

वरील सात मूर्च्छना शुद्धस्वरी आहेत. त्यांत प्रत्येकी अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद या विकृत स्वरांचा समावेश होतो. त्या मूर्च्छना अशा —

(१) **सौवीरी** – म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म

सान्तरा – म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे ४ अं.ग २ म

सकाकली – म ३ प ४ ध ४ का-नी २ सा ३ रे २ ग ४ म

काकल्यन्तर – म ३ प ४ ध ४ का-नी २ सा ३ रे ४ अं-ग २ म

(२) **हरिणाश्वा** – ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग

सान्तरा – ग २ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग

सकाकली – ग ४ म ३ प ४ ध ४ का-नी २ सा ३ रे २ ग

काकल्यन्तर – ग २ म ३ प ४ ध ४ का-नी २ सा ३ रे ४ अं-ग

(३) **कलोपनता** – रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे

सान्तरा – रे ४ अं-ग २ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे

सकाकली – रे २ ग ४ म ३ प ४ ध ४ का-नी २ सा ३ रे

काकल्यन्तर – रे ४ अं-ग २ म ३ प ४ ध ४ का-नी २ सा ३ रे

(४) **शुद्धमध्यमा** – सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा

सान्तरा – सा ३ रे ४ अं-ग २ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा

सकाकली – सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध ४ का-नी २ सा

काकल्यन्तर – सा ३ रे ४ अं-ग २ म ३ प ४ ध ४ का-नी २सा

(५) **मार्गी** – नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

सान्तरा – नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ३ प ४ ध २ नी

सकाकली – नी २ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध ४ का-नी

काकल्यन्तर – नी २ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ३ प ४ ध ४ का-नी

(६) **पौरवी** – ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध

सान्तरा – ध २ नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ३ प ४ ध

सकाकली – ध ४ का-नी २ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध

काकल्यन्तर – ध ४ का-नी २ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ३ प ४ ध

(७) **हृष्यका** – प ४ २ नी सा ३ रे २ ग ४ म ३ प

सान्तरा – प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ३ प

सकाकली – प ४ ध ४ का-नी २ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प

काकल्यन्तर – प ४ ध ४ का-नी २ सा ३ रे ४ अं-ग २ म ३ प

[**टीप** — मागे आम्ही प्राचीन मध्यमग्रामाचा आरंभकस्वर गान्धार मानून मध्यमग्राम मांडिला आहे. त्याला बृहद्देशी ग्रंथाचे कर्ते मातंगमुनी यांचा आधार आहे. मूर्च्छना या शब्दाची व्याख्या षड्ज व मध्यम या ग्रामांचे स्वर याविषयी मातंगमुनींचे भाष्य **परिशिष्टात क्र. ५९-वर पाहणे.**]

या चर्चेत मध्यम या स्वराचा उत्पत्तिकर्ता निषाद स्वर दर्शवून प्राचीन षड्ज-ग्रामिक स्वर भरतादिकांनी जे मांडिले, ते नि सा रे ग म प ध नी हे ष.ग्रामाचेच, परंतु मतंगांनी अवरोही क्रमाने दिले आहेत. विशेष लक्षात घेण्याची गोष्ट येथे नमूद करावयाची ही की, मतंगांनी मध्यमग्रामाचे स्वर अवरोही क्रमाने दिले आहेत, ते ग रि सा नि ध प म 'ऊर्ध्वा मध्यमग्रामे' असे आहेत. वास्तविक षड्जग्रामात आरंभक स्वर षड्ज व मध्यमग्रामात मध्यम, असे असताही मतंगांनी किंवा भरतशार्ङ्गदेवांनी वीणेवर ज्या स्वरसप्तकाची स्थापना केली आहे, त्याचा आरंभकस्वर निषाद — शुद्धनिषाद = कोमल निषाद (आज अतिकोमल) हा आहे. या निषादाचा मध्यम अर्थात शु.गान्धार येतो. याचेच रूपांतर भरतांच्या 'सारणा'-प्रयोगात आहे. ते प्राचीन शुद्धगान्धारस्थानी शुद्धमध्यम हे. हाच प्राचीन शु.गान्धार प्रचलित सतारीत शुद्धमध्यम मानिला जातो.

आधुनिक सतारीवरील षड्जारंभक नऊस्वरी थाट हा प्राचीन षड्जग्रामिक 'मत्सरीकृता' काकल्यन्तर मूर्च्छनेतून उत्पन्न होतो. तिच्यातून जो प्रचलित थाट मिळतो, तो केदाररागाचा आहे.

(१) आधुनिक केदारथाटाचे स्वर व त्यांच्या कंपनसंख्या

केदारथाट — एकूण स्वर नऊ

सा	रे	ग	म्	म	प	ध	नी	नी	सां
२४०	२७०	३००	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४२६$\frac{२}{३}$	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

वादी, संवादी, अनुवादी, विवादी या स्वरांचा विचार करिता वादीचा चौथा किंवा पाचवा स्वर परस्परसंवादी हा नियम सर्वत्र लागू होत नसतो, हे ध्यानी ठेविले पाहिजे.

या थाटातील स्वरसंवाद

स्वर —	सा	रे	ग	म्	म	प	ध	नी	नी	सां
मध्यमभावी	म्	प	ध	नी	नी	सां	—	—	—	—
पंचमभावी	प	—	—	सां	—	रें	गं	म्ं	मं	—

या थाटात रे-ध व ग-नी यांत संवाद नाही. स्वरांतील संवादासाठी स्वरांच्या श्रुतिसंख्येत संवाद आवश्यक असतो.

या थाटातील अनुवादी स्वरांसाठी ४ : ५ व ५ : ६ ही गुणोत्तरेही आवश्यक आहेत.

४	:	५	:	६
सा		ग		प
२४०		३००		३६०
म		ध		सां
३२०		४००		४८०

यामध्ये — सा — चा ग अनुवादी = ४ : ५
ग — चा प अनुवादी = ५ : ६
म — चा ध अनुवादी = ४ : ५
ध — चा सां अनुवादी = ५ : ६

या केदाररागाचे वेगवेगळे प्रकार मानून त्यांना श्रीशंकराची वैशिष्टयपूर्ण नावे दिली आहेत. ती —

जलधर केदार — केदाराचे — गंगाधराचे रूप
चान्दनी केदार — — — शशिधराचे रूप
नटकेदार — — अर्धनारीनटेश्वराचे रूप

आपण भारतीय वरील शिवरूप वर्णनाशी चटकन तादात्म्य पावतो.

केदारथाट नऊस्वरी म्हणजे जनकथाट होतो. या थाटातून प्रचलित कोमल निषाद (प्राचीन शुद्ध-गान्धार) वर्ज्य करून जो प्रचलित राग संभवतो, तो —

(२) **शुद्धकल्याण** होय. याचे स्वर व कंपनसंख्या श्रुत्यंतरांसह

सा	४रे	३ग	२म्	२म	२प	३ध	४नी	२सां
२४०	२७०	३००	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५५$\frac{१}{६}$	४८०

शुद्धकल्याणातील वादी-संवादी —

वादी गान्धार अथवा ऋषभ मानिला जातो.

संवादी धैवत अथवा पंचम होय.

गान्धारधैवतांत ९ श्रुती अन्तर = षड्जमध्यमभाव

ऋषभपंचमात ९ श्रुती अन्तर = षड्जमध्यमभाव

कंपनसंख्येनेही गान्धार = ३०० व धैवत ४०० = $\frac{३}{४}$ = ३ : ४

ऋषभ = २७० व पंचम ३६० = $\frac{३}{४}$ = ३ : ४

शुद्धकल्याणातून उद्‌भवणारे राग —

१.	शुद्धकल्याण	— वादी	गान्धार	संवादी	धैवत
२.	यमन	— ,,	,,	,,	
३.	छायानट	— ,,	ऋषभ	,,	पंचम
४.	कामोद	— ,,	पंचम	,,	ऋषभ
५.	हमीर	— ,,	धैवत	,,	गान्धार
६.	श्याम	— ,,	ऋषभ	,,	पंचम
७.	पहाडी	— ,,	गान्धार	,,	धैवत
८.	बिहाग	— ,,	षड्ज	,,	पंचम
९.	यमनी बिलावल	— ,,	धैवत	,,	गान्धार
१०.	गौडसारंग	— ,,	गान्धार	,,	धैवत
११.	मलुहा केदार	— ,,	षड्ज	,,	पंचम

शुद्धकल्याणातून प्रचलित कोमल मध्यम (प्राचीन शुद्धनिषाद) वर्ज्य केल्यास जो राग संभवतो तो —

(३) **यमन** – याचे स्वर, श्रुत्यंतरे व कंपनसंख्या –

सा	४रे	३ग	४म	२प	३ध	४नी	२सां
२४०	२७०	३००	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५५$\frac{१}{६}$	४८०

वादी गान्धार, संवादी धैवत, ९ श्रुतींचे अन्तर, षड्जमध्यमभाव

कंपनसंख्या गान्धार = ३००, व धैवत = ४०० = $\frac{३}{४}$ = ३ : ४.

यमनरागातीलस्वरांच्या प्रचलित तीव्रमध्यम व तीव्रनिषाद (प्राचीन काकलीनिषाद व अन्तरगान्धार) वर्ज्य केल्यास आधुनिक प्रचारातील राग मिळतो तो —

(४) **भूप** – याचे स्वर, श्रुत्यंतरे व कंपनसंख्या —

सा	४रे	३ग	६प	३ध	६सा
२४०	२७०	३००	३६०	४००	४८०

वादी गान्धार (३००), संवादी (४००) धैवत = षड्जमध्यमभाव
= ३/४ = ३ : ४

यमनातून आधुनिक तीव्र ऋषभ व शुद्धपंचम (प्राचीन शुद्धपंचम व शुद्धषड्ज) वर्ज्य करिता प्रचलित राग मिळतो, तो —

(५) **हिंडोल** – याचे स्वर, श्रुत्यंतरे व कंपनसंख्या—

सा	७ग	४म	५ध	४नी	२सा̍
२४०	३००	३४१ १/३	४००	४५५ १/९	४८०

वादी धैवत (२४०), संवादी गान्धार (३००) = षड्जमध्यमभाव
= ३/४ = ३ : ४

यमनातून प्रचलित तीव्र ऋषभ व तीव्र धैवत (प्राचीन पंचम व ऋषभ) वर्ज्य करिता मिळणारा राग —

(६) **मालश्री** – याचे स्वर, श्रुत्यंतरे व कंपनसंख्या —

सा	७ग	४म	२प	७नी̍	२सा̍
२४०	३००	३४१ १/३	३६०	४५५ १/९	४८०

वादी षड्ज (२४०), संवादी पंचम (३६०) = षड्जपंचमभाव
= २/३ = २ : ३

यमनातून प्रचलित कोमल मध्यम व तीव्र धैवत (प्राचीन शुद्धनिषाद व शुद्धऋषभ) वर्ज्य करिता मिळणारा प्रचलित राग —

(७) **हंसध्वनी** — याचे स्वर, श्रुत्यंतरे व कंपनसंख्या —

सा	४रे	३ग	६प	३ध	४नी	२सा̍
२४०	२७०	३००	३६०	४००	४५५ १/९	४८०

वादी षड्ज (२४०), संवादी पंचम (३६०) = षड्जपंचमभाव
= २/३ = २ : ३

येथपर्यंत केदार नऊस्वरांचा जनकथाट मानून त्यातून

आठ स्वरांचा	शुद्धकल्याण
सात स्वरांचा	यमन
सहा स्वरांचा	हंसध्वनी
पांच स्वरांचा	भूप, हिंडोल व मालश्री

असे सहा राग, व शुद्धकल्याण या थाटातून संभवणारे दहा, मिळून सोळा राग एकटया केदार या जनकथाटातून मिळविले. याच केदार जनकथाटातून आणखी आधुनिक राग-थाट संभवतात, ते —

(८) **खमाज** – याचे स्वर, श्रुत्यंतरे व कंपनसंख्या —

सा	४रे	३ग	२म्	४प	३ध	२नी॒	२नी	२सा
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४२६$\frac{२}{३}$	४५५$\frac{५}{९}$	४८०

खमाजथाट हा केदारजन्य आहे. केदारातून प्रचलित तीव्र मध्यम (प्राचीन काकलीनिषाद) वर्ज्य करिता प्रचलित खमाज हा आठस्वरी थाट मिळतो. या रागात वादी गान्धार (३००), संवादी धैवत (४००) = षड्जमध्यमभाव = $\frac{३}{४}$ = ३ : ४

खमाज थाटातून संभवणारे आधुनिक राग

१. खमाज	वादी	गान्धार	संवादी	धैवत
२. गौडमल्हार	,,	मध्यम	,,	षड्ज
३. अलैयाबिलावल	,,	धैवत	,,	गान्धार
४. देवगिरी	,,	षड्ज	,,	पंचम
५. सरपरदा	,,	गान्धार	,,	धैवत
६. कुकुभ	,,	पंचम	,,	ऋषभ
७. झिंजोटी	,,	गान्धार	,,	धैवत
८. तिलककामोद	,,	षड्ज	,,	पंचम
९. मांड	,,	षड्ज	,,	मध्यम-पंचम
१०. बिहागडा	,,	पंचम	,,	षड्ज

रागातील वादीसंवादी स्वरांत संवाद असणे हे आवश्यक होय. प्रचलित ग्रंथकार संवादहीन थाट कसे प्रचारितात, याचे एक उदाहरण येथे देत आहो. वास्तविक आजच्या बिलावलचे स्वर, श्रुत्यंतरे व कंपनसंख्या मांडून पाहता ते

सा	४रे	३ग	२म्	४प	३ध	४नी	२सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५५$\frac{५}{९}$	४८०

असे आहेत. बिलावलचा वादी धैवत व संवादी गान्धार. या दोन स्वरांमधील संवाद हा शास्त्र आणि गणित यांनीही प्रस्थापित होतो. धैवत = ४०० व गान्धार = ३०० = $\frac{४}{३}$ = $\frac{३}{४}$ = ३ : ४ = षड्जमध्यमभाव.

हा दाखला पहा —

पं. भातखंडे यांच्या ग्रंथात बिलावल राग, त्याचे स्वर व कंपने दिली आहेत, ती अशी —

सा	४रे	३ग	२म्	४प	४ध	३नी	२सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

पं. भातखंडे, क्रमिक पुस्तकमाला, भाग २, यामध्ये म्हणतात —

"वादी-संवादी-अनुवादी-विवादी.

रागात सर्वांत महत्त्वाचा स्वर वादी. याचा प्रयोग रागात जास्त. या स्वराला रागाचा राजा म्हणतात. वादीपेक्षा महत्त्वाने कमी, परंतु इतर स्वरांपेक्षा महत्त्वाचा तो संवादी. याला मंत्र्याची उपमा देतात. वादी व संवादी यांच्या नंतर महत्त्वाचे स्वर अनुवादी = सेवक. विवादी हा स्वर रागात वापरल्याने रागहानी होते."

या अवतरणातील मजकूर बरोबर आहे व त्याला शास्त्रात फार महत्त्वही आहे. परंतु मजकुरातील सत्य पं. भातखंडे यांनी वर दिलेल्या बिलावलाच्या उदाहरणात स्वतः पाळले आहे काय ? पं. भातखंडे यांनी बिलावलचा वादी धैवत दिला आहे. तो चतुःश्रुतिक ४०५ कंपनांचा आहे. त्याचा संवादी गान्धार त्रिश्रुतिक ३०० कंपनाचा आहे. संवाद, गणित आणि गुणोत्तर या शास्त्रीय कसोटीने आणि श्रुत्यंतराच्या कसोटीने धैवत या राजाचा गांधार हा मंत्री जन्मोजन्मी होऊ शकणार नाही. या राजाचा हा मंत्री नसून विवादी – शत्रू ठरतो. कारण धैवत-गान्धारांत १० श्रुतींचे अंतर संवादाला मान्य* नाही. ते ९ श्रुतींचे असते, तर संवाद होता. धैवत-गान्धारांत जो षड्जमध्यमभाव आहे, तो ९ श्रुत्यंतराने प्रस्थापित होतो. शिवाय, गुणोत्तराने $\frac{३}{४}$ = ३ : ४ किंवा $\frac{४}{३}$ = ४ : ३ या नात्याने संवाद हवा, तोही मिळत नाही; कारण ४०५ व ३०० यांचे गुणोत्तर $\frac{४}{३}$ किंवा $\frac{३}{४}$ येत नाही (४०५ला ३००ने भागून $\frac{२७}{२०}$ येतो. यात संवाद नाही.) म्हणून बिलावलचा राजा आणि राजाचा मंत्री यांत खटका – विवाद असल्यामुळे बिलावल हा बिलावल राहत नसून दुसराच कोणीतरी असावा, असे शास्त्र सांगते.

ग्रंथकारांच्या संवादहीन थाटांतील थाट, आविर्भाव हा असा आहे. पण याची पढंत बिनबोभाट चालू आहे. परीक्षेच्या प्रश्नपत्रिकेत उत्तर म्हणून वरील राजा व मंत्री यांत सख्य आहे, असे लिहिले, तरी विद्यार्थी बरोबरच ठरतो !

तेव्हा बिलावल रागातील वादित्व व संवादित्व खऱ्या अर्थाने राखावयाचे असल्यास ३०० कंपनांचा त्रिश्रुतिक गान्धार हा ४०० कंपनांच्या त्रिश्रुतिक धैवताशी संवाद करणारा हवा. तो घेता बिलावलचे योग्य स्वरसप्तक —

सा	४रे	३ग	२म	४प	३ध	४नी	२सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५५$\frac{1}{6}$	४८०

असे असावे. म्हणजे राजा धैवत = ४०० व मंत्री गान्धार = ३०० यांत ९ श्रुत्यंतर, $\frac{४}{३}$ गुणोत्तर, असा गणिताने षड्जमध्यमभावी संवाद निर्माण होऊन संवादतत्त्वाची प्रतिष्ठा राखली जाते.

संवादहीन संवाद !

कसे सांगितले जातात, याचा आणखी मासला खाली देत आहोत.

पं. भातखंडे यांनी स्वरसप्तकात १२ स्वरभेद मानून प्रचलित हिंदुस्थानी गायकी केवळ १२ स्वरभेदांवर उभी केलेली आहे. त्यांचे स्वर —

सा	रे॒	रे	ग॒	ग	म्	म	प	ध॒	ध	नी॒	नी	सां
२४०,	२५६,	२७०,	२८८,	३००,	३२०,	३३७$\frac{1}{2}$,	३६०,	३८४,	४०५,	४३२	४५०,	४८०

या बारा स्वरांनी आजकालचे राग गाइले जातात, असा आधुनिक ग्रंथकारांचा समज आहे. हा समज कितपत शास्त्रशुद्ध आहे, हे पाहू या.

आधुनिक रागव्यवस्था ज्या स्वरांगांनी पाळली जाते, ती अंगे मुख्यतः स्वर-दृष्टया —

(१) रागाला लागणारे स्वर
(२) रागाचे जीवनस्वर — वादी स्वर
(३) रागातील वादी स्वरांशी संवाद करणारे स्वर
(४) रागातील वादी स्वरांशी अनुवाद करणारे स्वर
(५) केवळ अनुवादी स्वर.

ही मुख्य अंगे. वरील १२ स्वरांपैकी कोणत्याही स्वराला रागातील वादी मानिल्यास त्याचा संवादी हा मध्यम किंवा पंचम या भावाने असावा लागतो, ही गोष्ट सर्वमान्य आहे. या बारा स्वरांपैकी कोणत्याही स्वराला षड्ज मानिल्यास त्याचा मध्यम, पंचम आपणांस कळतो व गायकवादक लोकही या षड्जमध्यमभावाने वा षड्जपंचमभावानेच रागातील वादी-संवादी स्वर

लावितात. असे केल्यामुळेच गायनात आणि वादनात गोडी निर्माण होते. या गोष्टीला आधुनिक ग्रंथकारांचा विरोध नसावा; परंतु वास्तविक परिस्थिती काय आहे, हे पाहणेही उद्‌बोधक ठरेल.

संगीताच्या स्वरशास्त्राला गणिताचा अचूक आधार आहे, हे आजच्या वैज्ञानिक प्रगतीच्या युगात तरी मानावयाला हवेच. त्यासाठी आधुनिक ग्रंथकारांचे गृहीत १२ स्वर व त्यांचे मध्यमपंचमभावाने येणारे स्वर त्यांच्या कंपनसंख्येसह पुढीलप्रमाणे मिळतात —

आधुनिक ग्रंथकारांचे		मध्यमभावाने		पंचमभावाने	
स्वर	कंपने	स्वर	कंपने	स्वर	कंपने
सा	२४०	म्	३२०	प	३६०
रे्	२५६	म	३४१$\frac{१}{३}$	ध्	३८४
रे	२७०	प	३६०	ध	४०५
ग्	२८८	ध्	३८४	नी्	४३२
ग	३००	ध	४००	नी	४५०
म्	३२०	नी्	४२६$\frac{२}{३}$	सां	४८०
म	३३७$\frac{१}{२}$	नी	४५०	रे्	२५३$\frac{१}{८}$
प	३६०	सां	४८०	रे	२७०
ध्	३८४	रे्	२५६	ग्	२८८
ध	४०५	रे	२७०	ग	३०३$\frac{३}{४}$
नी्	४३२	ग्	२८८	म्	३२४
नी	४५०	ग	३००	म	३३७$\frac{१}{२}$

मूळ १२ स्वरांचे फक्त मध्यमपंचमसंवादाने मिळालेले स्वर क्रमाने मांडून पाहता ––

१	२	३	४	५	६	७	८
२४०	२५३$\frac{१}{८}$	२५६	२७०	२८८	३००	३०३$\frac{३}{४}$	३२०
९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
३२४	३३७$\frac{१}{२}$	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	३८४	४००	४०५	४२६$\frac{२}{३}$
१७	१८						
४३२	४५०						

असे एकूण १८ स्वर मिळतात. या १८ स्वरभेदांमुळे असे म्हणावे लागेल की, आधुनिक ग्रंथकार चालू बाराच स्वर सांगतात. पण या १२ स्वरांचे संवादी स्वर बारांतच संभवत नसून वरीलप्रमाणे अठरा स्वरांत मिळतात. हे वरील १२ स्वरांच्या मध्यमपंचमभावाने सिद्ध होते, हे दृष्टीआड करून कसे चालावे? कारण वरील मांडणीत — क्र. १, ३, ४, ५, ६, ८, १०, १२, १३, १५, १७, १८ असे मूळचे १२ स्वर व त्यांचे मध्यमपंचमभावाने मिळणारे क्र. २, ७, ९, ११, १४, १६ असे ६ स्वर मिळून एकूण १८ स्वर होतात.

आधुनिक ग्रंथकार संवाद म्हणून जो शब्द वापरतात, तो समजून वा जाणून घेऊन वापरतात, असे दिसून येत नाही. हा आरोप कटू वाटण्याचा संभव आहे. परंतु वस्तुस्थिती मांडिली आहे. म्हणून असेही म्हणावेसे वाटते की, आधुनिक ग्रंथकारांपेक्षा प्राचीन ग्रंथकार कितीतरी बरे. कारण प्राचीन ग्रंथकारांची स्वर व संवाद यांची व्यवस्था अचूक व ग्राह्य मानणे भाग पडते. प्राचीन ग्रंथकारांनी दोन्ही ग्राम मिळून २२ श्रुती सांगितल्या आहेत. त्या श्रुती कशा बांधाव्या, हे कोडे सोडविण्याचा प्रयत्न अनेक आधुनिक ग्रंथकारांनी केला. परंतु आधुनिक राग प्राचीन स्वरव्यवस्थेतून निर्माण होतात, याचा पत्ता आधुनिक ग्रंथकारांना लागला नाही. निदान तो दिसून तरी येत नाही. संशोधनाचीही वानवा. शास्त्रच नको, मग संशोधनासारखा दुर्गम मार्ग कोणी पतकरावयाचा, आणि त्याने लाभ काय, ही भावना !

प्राचीन ग्राम व श्रुति-स्वर यांचा आधुनिक बारा स्वरांशी मेळ

आधुनिक बारा स्वर मानून त्यांचा प्राचीन ग्रामांशी, स्वरांशी व श्रुतींशी मेळ कसा बसतो, हे जाणून घेणे प्रत्येक संगीतकलाकाराचे कर्तव्य आहे. हिंदुस्थानी संगीताची अभिजातता कशात व कशामुळे आहे, याची जाणीव या जाणकारीने होणे शक्य आहे. हिंदुस्थानी गायकीच्या रागदारीची मूल्ये निर्भेळ असून ती प्राचीन श्रुति-स्वरव्यवहारात समाविष्ट आहेत; म्हणून या विषयाचे ज्ञान आवश्यक आहे.

आधुनिक बारा स्वरांशी प्राचीन श्रुति-स्वरग्रामांचा मेळ घालताना ज्या मुख्य गोष्टी संभाळाव्या लागतात, त्या प्राचीन नियमांना अनुसरून अशा असाव्या —

(१) दोन्ही ग्राम मिळून बावीस श्रुती असाव्या.

(२) षड्जग्रामातील पंचमस्वराहून मध्यमग्रामातील पंचम एका श्रुतीने उतरा असावा.

(३) षड्जग्रामात षड्जपंचम व मध्यमग्रामात ऋषभपंचम हा संवाद असावा.

(४) षड्जग्राम व मध्यमग्राम यांच्या स्वरांमधील श्रुत्यंतरे—
ष. ग्राम — ४ — ३ — २ — ४ — ४ — ३ — २
म. ग्राम — ४ — ३ — २ — ४ — ३ — ४ — २
अशी असावीत.

(५) चारचार श्रुतींचे स्वर तीन व तीन-तीन श्रुतींचे स्वर दोन अशा स्वरांच्या दरम्यान आधुनिक पाच विकृत स्वरांना जागा असाव्या.

(६) द्विश्रुतिक स्वरांच्या दरम्यान आधुनिक विकृत स्वर नसावेत.

वरील सर्व मुद्दे पाळून आधुनिक बारा स्वरांचे ष-ग्राम व म-ग्राम मानून फक्त मध्यम-पंचम-भावाने बावीस श्रुती कशा निष्पन्न होतात, हे पाहण्याजोगे आहे.

यासाठी नकाशा क्र. १६ पहावा.

प्रचलित बारा स्वर अनुक्रमे षड्ज कल्पिल्यावर त्या-त्या स्वराच्या मध्यम व पंचम या भावानी जे संवादी स्वर मिळतात, ते नकाशा क्र. १६-मध्ये दर्शविलेले आहेत. षड्जग्राम व मध्यमग्राम यांच्या श्रुत्यंतरांतील फरकही या नकाशात दर्शविला आहे. दोन्ही ग्राम मिळून आधुनिक श्रुतिसंख्या बावीस आहे, हे बावीस या अंकावरून समजण्यासारखे आहे.

नकाशा क्र. १६-वरून श्रुतिव्यवस्था आधुनिक पद्धतीच्या शुद्ध-विकृत स्वरनामांशी कशी जुळते, याचा विचार करिता सध्या सप्तकात षड्जपंचम शुद्ध म्हणजे अविकृत मानण्याची वहिवाट असून बाकीचे स्वर विकृत मानण्याचा प्रचार रूढ झाला आहे. षड्ज एक व पंचम एक आणि बाकीचे रे ग म ध नी या पाच स्वरांचे प्रत्येकी दोन-दोन प्रकार आहेत. त्यांना कोणी कोमल-तीव्र म्हणतात. कोणी सा रे ग म प ध नी शुद्ध, रे ग ध नी कोमल व म तीव्र म्हणतात. हे असे का ? म्हणून कोणी विचारिल्यास 'परिस्थितीची सत्ता' हेच उत्तर आहे.

नकाशा क्र. १६-मध्ये दिलेल्या बावीस स्वरांना आजच्या रूढीला धरून नावे देताना सप्तकात षड्जपंचम हे स्वर अविकृत हे ठरल्यानंतर पुढील व्यवस्था म्हणजे रे ग म ध नी या पाच स्वरांचे प्रत्येकी चार-चार प्रकारचे मानावे लागतील, व त्यांना सारखी विकृत नावे देणे झाल्यास ती १ अतिकोमल, २ कोमल, ३ तीव्र, ४ तीव्रतर म्हणणे सयुक्तिक व प्राप्त आहे.

पुढील नकाशा क्र. ४५ पहावा.

नकाशा क्र. ४५

श्रुति क्र.	स्वर		कंपने	श्रुतिनावे
मेरू ०	अविकृत	सा	२४०	क्षोभिणी
१	अतिकोमल	रे	२५३ १/८	तीव्रा
२	कोमल	रे	२५६	कुमुद्वती
३	तीव्र	रे	२६६ २/३	मंदा
४	तीव्रतर	रे	२७०	छंदोवती
५	अतिकोमल	ग	२८४ ४/९	दयावती
६	कोमल	ग	२८८	रंजनी
७	तीव्र	ग	३००	रक्तिका
८	तीव्रतर	ग	३०३ ११/२७	रौद्री
९	अतिकोमल	म	३२०	क्रोधा
१०	कोमल	म	३३७ १/२	वज्रिका
११	तीव्र	म	३४१ १/३	प्रसारिणी
१२	तीव्रतर	म	३५५ ५/९	प्रीती
१३	अविकृत	प	३६०	मार्जनी
१४	अतिकोमल	ध	३७९ { १/१६ , १७/२७ }	क्षिती
१५	कोमल	ध	३८४	रक्ता
१६	तीव्र	ध	४००	संदीपिनी
१७	तीव्रतर	ध	४०५	आलापिनी
१८	अतिकोमल	नी	४२६ १/३	मदंती
१९	कोमल	नी	४३२	रोहिणी
२०	तीव्र	नी	४५०	रम्या
२१	तीव्रतर	नी	४५५ १/९	उग्रा
२२	अविकृत	सा	४८०	क्षोभिणी

नकाशा क्र. ४५-वरून ध्यानात घ्यावयाच्या बाबी —

(१) श्रुती म्हणजेच स्वर. स्वरभेद कोणते, हे कळून येते.

(२) स्वरांच्या कंपनसंख्या. दर दोन स्वरांच्या कंपनसंख्येतील फरकावरून कोणती श्रुती लहान वा मोठी, हे समजते. भरतशार्ङ्गदेव आपापल्या श्रुती समप्रमाण मानीत, असा आधुनिक ग्रंथकारांचा अभिप्राय नकाशाकडे दृष्टी टाकिता कसा खोटा आहे, याची प्रचीती येते.

(३) भरतशार्ङ्गदेवांच्या प्रमाणश्रुतीचे मापन करिताना प्राचीन आलापिनी श्रुती (क्र. १७)-वरील शुद्धपंचम एक श्रुतीने च्युत करून श्रुती क्र. १६-वर आणून ठेवावा लागतो. म्हणजे षड्जग्रामाचा मध्यमग्राम बनविण्याचे प्रमाण, परिमाण, काय हे क्र. १६ संदीपिनी श्रुती व क्र. १७ आलापिनी श्रुती या दोहोंमधील कंपनसंख्येच्या फरकाने आज उपलब्ध होते. प्राचीन ग्रंथकारांनी हा फरक दिला नाही, म्हणून आधुनिक ग्रंथकारांना शंका-कुशंका व आक्षेप घेऊन घोटाळा माजविण्याची जी संधी मिळते, ती या नकाशातील मांडणीमुळे मिळणार नाही. लक्षात घ्यावयाची गोष्ट ही की, प्राचीन शुद्ध पंचमाचे स्थान क्र. १७ आलापिनी श्रुती; पंचम च्युत होऊन श्रुती क्र. १६ संदीपिनीवर आता स्थिर होतो. हा प्राचीन पंचम व च्युत पंचम यांचे स्थान आधुनिक धैवत घेत आहे. नकाशा क्र. ४५-मध्ये आलापिनी श्रुतीवरील चतुःश्रुतिक धैवत (कंपने ४०५) हा मध्यमग्रामात त्रिश्रुतिक, म्हणजे एका श्रुतीने च्युत होऊन श्रुती क्र. १६ संदीपिनीवर येऊन स्थिर होतो. त्याची कंपनसंख्या ४०० आहे. तेव्हा आलापिनी व संदीपिनी या श्रुतींमधील अंतर हे षड्ग्रामाचा मध्यमग्राम बनविण्याचे प्रमाण, परिमाण म्हणून भरतादिकांनी सांगितले आहे. प्राचीन काली ते दिले नसले, तरी आजचे विज्ञानशास्त्र हे प्रमाण निश्चितपणे देऊ शकते. ते प्रमाण वा परिमाण म्हणजे क्र. १७-च्या आलापिनी श्रुतीवरील धैवत याची कंपनसंख्या ४०५ आहे, हे होय. क्र. १६-च्या संदीपिनीवरील धैवताची (च्युतधैवताची) कंपनसंख्या ४०० आहे. ४०५ कंपनांचा धैवत चतुःश्रुतिक (प्राचीन चतुःश्रुतिक पंचमाच्या स्थानी), ४०० कंपनांचा च्युतधैवत त्रिश्रुतिक (प्राचीन त्रिश्रुतिक च्युतपंचमाच्या स्थानी), क्र. १७ ही आलापिनी श्रुती व क्र. १६ ही संदीपिनी श्रुती यांतील अन्तर, प्रमाण, परिमाण म्हणजे मोठे अवडंबर नसून **४०५ कंपनांतून ४०० कंपने वजा करिता** जी ५ कंपने उरतात, तेच अन्तर, प्रमाण व परिमाण होय. याचे गणिती गुणोत्तर $\frac{४०५}{४००} = \frac{८१}{८०}$ येते. याला पाश्चात्त्य जाणकार 'कॉमा ऑफ डिडिमस्' म्हणतात. या कॉमाची आधुनिक किंमत सेंटच्या प्रमाणात २२ सेंट आहे. येथे आपण हे लक्षात घ्यावयाचे आहे की, डिडिमस् वा पिथॅगोरस यांच्या स्वरशास्त्रामध्ये येण्याच्या पूर्वी अनेक शतके हा 'कॉमा ऑफ डिडिमस्' भारतात अस्तित्वात व प्रचारात होता, याचे कौतुक करणे व अभिमान बाळगणे हे आधुनिक ग्रंथकार व कलाकार यांचे कर्तव्य ठरते. पण कौतुक किंवा अभिमान यांऐवजी अज्ञान प्रकट करून "प्राचीन काळी वैज्ञानिक उपकरणे उपलब्ध नव्हती, म्हणून भरतादिकांचे शास्त्र खोटे" असे ज्ञान प्रकट केले जाते! अशी उपकरणे नव्हती, हे तर उघड आहे. पण त्यांवाचूनही असलेली अतुल बुद्धिमत्ता मात्र प्राचीनांच्या ठिकाणी होती;

आणि शिवाय, विधायक चिन्तनशीलताही होती. त्यांमुळे त्यांच्या निष्कर्षांत अचूकपणा आलेला आहे.

केदारथाटातून म्हणजे जनकथाटातून खमाज-थाट निर्माण होतो, हे आपण पाहिले.

खमाज-थाटातून निर्माण होणारे राग

१ गौडमल्हार, २ अलैया बिलावल, ३ देवगिरी, ४ सरपरदा, ५ ककुभ, ६ झिंजोटी, ७ तिलक-कामोद, ८ बिहागडा व ९ मांड हे नऊ जन्यराग.

खमाजथाटातूनच आणखी कोणते आधुनिक राग मिळतात, हे पाहू —

खमाजथाटाचे प्रचलित स्वर – श्रुती व कंपने यांसह —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	३ ध	२ नी्	२ नी	२ सा
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४२६$\frac{२}{३}$	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

असे आहेत. यांतून प्रचलित कोमल निषाद (प्राचीन शुद्धगान्धार) वर्ज्य केल्यास बिलावल राग मिळतो. आधुनिक

(१) **बिलावल** — स्वर, श्रुति, कंपने यांसह —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

वादी धैवत (४००), संवादी गान्धार (३००).

पं. भातखंडे यांचा ४०५ कंपनांचा धैवत व ३०० कंपनांचा गान्धार यांत संवाद नाही.

खमाजथाटातून प्रचलित तीव्र निषाद (प्राचीन अन्तरगान्धार) वर्ज्य केल्यास आधुनिक राग मिळतो.

(२) **कांबोजी** — स्वर, श्रुती, कंपने यांसह

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	२ नी्	४ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४२६$\frac{२}{३}$	४८०

वादी षड्ज (२४०), संवादी पंचम (३६०) = षड्जपंचमभाव

= $\frac{२}{३}$ २ : ३

खमाजथाटातून प्रचलित तीव्र धैवत (प्राचीन ऋषभ) वर्ज्य करिता मिळणारा आधुनिक राग—

(३) **तिलंग** — स्वर, श्रुती कंपने व यांसह

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	५ नी्	२ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४२६$\frac{२}{३}$	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

वादी षड्ज (२४०), संवादी मध्यम (३२०)–पंचम (३६०) = षड्जमध्यमभाव,
षड्जपंचमभाव = $\frac{३}{४}$ — $\frac{२}{३}$ ३ : ४, २ : ३

खमाजातून प्रचलित पंचम (प्राचीन षड्ज) वर्ज्य करिता मिळणारा आधुनिक राग —

(४) **खंबावती** — स्वर, श्रुती, कंपने यांसह

सा	४ रे	३ ग	२ म्	७ ध	२ नी्	२ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	४००	४२६$\frac{२}{३}$	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

वादी षड्ज (२४०), संवादी (३२०) मध्यम = षड्जमध्यमभाव
= $\frac{३}{४}$ = ३ : ४

प्रचलित कांबोजीतून प्रचलित तीव्रगान्धार व तीव्रधैवत (प्राचीन धैवत व ऋषभ) वर्ज्य केल्यास मिळणारा आधुनिक राग —

(५) **मधमाद सारंग** — स्वर, श्रुति, कंपने यांसह

सा	४ रे	५ म्	४ प	५ नी्	४ सां
२४०	२७०	३२०	३६०	४२६$\frac{२}{३}$	४८०

वादी मध्यम (३२०), संवादी कोमल निषाद (४२६$\frac{१}{३}$) = षड्जमध्यमभाव
= $\frac{३}{४}$ = ३ : ४

आधुनिक बिलावलमधून प्रचलित तीव्रगान्धार व तीव्रनिषाद (प्राचीन तीव्र धैवत व अन्तरगान्धार) वर्ज्य केल्यास मिळणारा आधुनिक राग —

(६) **दुर्गा** — स्वर, श्रुति, कंपने यांसह

सा	४ रे	५ म्	४ प	३ ध	६ सां
२४०	२७०	३२०	३६०	४००	४८०

वादी षड्ज (२४०), संवादी मध्यम (३२०) = षड्जमध्यमभाव
= $\frac{३}{४}$ = ३ : ४

प्रचलित कांबोजी रागातून प्रचलित तीव्रऋषभ व शुद्धपंचम (प्राचीन. पंचम व षड्ज) वर्ज्य केल्यास मिळणारा प्रचलित राग —

(७) **मधुरध्वनी — स्वर, श्रुति, कंपने यांसह**

सा	७ ग	२ म्	७ ध	२ नी	४ सां
२४०	३००	३२०	४००	४२६$\frac{2}{3}$	४८०

वादी मध्यम (३२०), संवादी कोमल निषाद (४२६$\frac{2}{3}$) = षड्जमध्यमभाव = $\frac{3}{4}$ = ३ : ४

वरील विवेचनात एकूण प्रचलित तेहतीस रागाचे स्वर (श्रुतिकंपने) दिली आहेत. एकटया केदार या जनकथाटाच्या नऊ स्वरांतून स्वरांच्या वर्जावर्ज्यतेने इतके आधुनिक राग निघतात. तेही प्राचीन षड्जग्रामिक काकल्यन्तर मत्सरीकृता मूर्च्छनेतून निघतात. या विवेचनाचा आढावा घेता प्राचीन षड्जग्रामिक काकल्यन्तर मत्सरीकृता मूर्च्छना अशी —

म ४ प ३ ध २ नी २ का-नी २ सा ३ रे २ ग २ अं-ग २ म

म-ला आरंभक सा मानून आधुनिक रूपांतर

सा	४ रे	३ ग	२ म्	२ म	२ प	३ ध	२ नी्	२ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३४१$\frac{1}{3}$	३६०	४००	४२६$\frac{2}{3}$	४५५$\frac{1}{9}$	४८०

हा नऊस्वरी केदार हा जनकथाट. यातून कोमल निषाद वर्ज्य करिता शुद्ध-कल्याण. शुद्धकल्याण या थाटातून

१ शुद्धकल्याण, २ यमनकल्याण, ३ छायानट, ४ कामोद, ५ हमीर, ६ श्याम, ७ पहाडी, ८ बिहाग, ९ यमनी बिलावल, १० सारंग.

शुद्धकल्याण या थाटातून

१ यमन, २ भूप, ३ हिंडोल, ४ मालश्री, ५ हंसध्वनी.

वरील केदारथाटातून प्रचलित खमाजथाट मिळतो.

खमाजथाटातून

१ गौड-मल्हार, २ अलैया बिलावल, ३ देवगिरी, ४ सरपरदा, ५ कुकुभ, ६ झिंजोटी, ७ मांड, ८ तिलककामोद, ९ बिहागडा, १० कांबोजी, ११ बिलावल, १२ तिलंग, १३ खंबावती, १४ मधमाद सारंग, १५ मधुर-ध्वनी, १६ दुर्गा.

एकटया प्राचीन काकल्यन्तर शुद्ध 'मत्सरीकृता' मूर्च्छनेच्या आधुनिक रूपांतरांतून केदार जनकथाट व जन्यथाट यांतून एकंदर तेहतीस आधुनिक राग मिळतात.

(१) **जनकथाट केदाराचे वैशिष्टय**

केदाररागाचे प्रचलित स्वरथाट आणि प्राचीन काकल्यन्तर शुद्ध 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना यांत तंतोतंत साम्य आहे. यातील तात्पर्य हे की, प्राचीन मूर्च्छनापद्धती

म्हणजे प्राचीन ग्रंथकारांचा ' नसता ' उद्योग नव्हे. मूर्च्छनांचे वैशिष्टय स्वरपंक्ती, क्रमवार स्वरपालट व निराळेपणा हे. निरनिराळ्या रागांचा, थाटांचा हा पाया होय.

(२) केदारथाटातील स्वरसंवाद

या थाटातील कोणताही स्वर वादी मानिल्यास या स्वराचे संवादी होण्यास योग्य स्वर कोणते ठरतील, हे पाहणे आहे. यासाठी केदारथाटाचे स्वर, श्रुती व कंपनसंख्या—

सा	४	रे	३	ग	२	म्	२	म	२	प	३	ध	२	नी़	२	नी	२	सा॑
२४०		२७०		३००		३२०		३४१ $\frac{१}{३}$		३६०		४००		४२६ $\frac{२}{३}$		४५५ $\frac{१}{९}$		४८०

वरील स्वरांच्या कंपनसंख्येवरून व श्रुत्यंतरांवरूनही कोणत्या वादीचे कोणते संवादी, याचा बोध होतो.

थाटातील वादी स्वर— सा ४ रे ३ ग २ म् २ म २ प ३ ध २ नी् २ नी २ सा॑
मध्यमभावाने संवादी स्वर— म प ध नी् नी सा॑ ० ० ० म्
पंचमभावाने संवादी स्वर— प ० ० सा ० रे ग म् म प

वरील मांडणीवरून असे दिसून येते की, या थाटात रे–चा ध, ग–चा नी्, ध–चा रे, नी्–चा ग हे स्वर उलटसुलट क्रमानेही परस्परांचे संवादी नव्हत. काही लोक पहिल्या स्वराचा चौथा व पाचवा स्वर संवादी म्हणून सांगतात. त्यात तथ्य नाही, हे येथे उघड होते. उलट रे–चा ध व ग–चा नी् हे संवादी म्हणणाऱ्यांना संवाद म्हणजे काय, याचे ज्ञान नाही. प्राचीन ग्रंथकारांचा नऊ किंवा तेरा श्रुत्यंतरातील संवादनियम, हा उत्तम प्रकारे लागू पडतो, आणि आधुनिक कंपनसंख्येच्या गुणोत्तरानेही संवादी स्वर कोणते, हे कळून येते. उदा. – वरील रे–ध हे संवादी नाहीत. कारण या दोन स्वरांत बारा श्रुत्यंतर आहे. तसेच ग–नी् या दोन स्वरांत अकरा श्रुत्यंतर, म्हणून संवाद नाही. गुणोत्तराने पाहिल्यास दोन स्वरांमधील संवाद साधण्यास सा-म-भाव = ३ : ४ व सा–प–भाव = २ : ३ अशी गुणोत्तरे हवीत. त्यांची रीत अशी — कोणतेही दोन स्वर घेऊन त्यांच्या कंपनसंख्या अंशच्छेदांच्या भागाकाराने छेदिल्यावर $\frac{३}{४}$ किंवा $\frac{२}{३}$ भागाकार आल्यास असे स्वर सा–म आणि सा–प या भावांनी संवादी ठरतात. आजचे विज्ञान असे सांगते. उदा. सा = २४०, म् = ३२० = $\frac{२४०}{१} \times \frac{१}{३२०} = \frac{३}{४}$ = ३ : ४ हे गुणोत्तर;

त्याचप्रमाणे सा = २४०, प = ३६० = $\frac{२४०}{१} \times \frac{१}{३६०} = \frac{२}{३}$ = २ : ३ हे गुणोत्तर.

ह्या म्हणजे केदाराच्या स्वरांमधील श्रुत्यंतराने किंवा कंपनसंख्येच्या गुणोत्तराने केदारथाटातील स्वरांत संवाद किंवा विवाद कोणत्या स्वरांत आहेत, हे पाहिल्यास.

सा = २४० – म् = ३२०. श्रुत्यंतर ९. गुणोत्तर $\frac{३}{४}$ सा-म-भावी संवाद.
सा = २४० – प = ३६०. श्रुत्यंतर १३. गुणोत्तर $\frac{२}{३}$ सा-प-भावी संवाद.
रे = २७० – प = ३६०. श्रुत्यंतर ९. गुणोत्तर $\frac{३}{४}$ सा-म-भावी संवाद.
रे = २७० – ध = ४००. श्रुत्यंतर १२. गुणोत्तर $\frac{२७}{४०}$ संवाद नाही.
ग = ३०० – ध = ४००. श्रुत्यंतर ९. गुणोत्तर $\frac{३}{४}$ सा-म-भावी संवाद.
म् = ३२० – नी् = ४२६$\frac{२}{३}$. श्रुत्यंतर ९. गुणोत्तर $\frac{३}{४}$ सा-म-भावी संवाद.
ग = ३०० – नी् = ४५५$\frac{१}{९}$. **श्रुत्यंतर १३ गुणोत्तर.** $\frac{६७५}{१०२४}$ **संवाद** नाही.

वरील ग (= ३००) व नी् (= ४४५$\frac{१}{९}$) या दोन स्वरांत १३ श्रुत्यंतर असल्यामुळे वास्तविक यांत संवाद घडून येणे जरूर आहे. परंतु केदारथाटात धैवत तीन श्रुतींचा (= ४०० कंपनांचा) आहे. प्रचलित षड्जग्रामिक धैवत वास्तविक ४०५ कंपनांचा असतो. म्हणजे ४०५ कंपनांतून ४०० कंपने वजा करता ५ कंपने बाकी उरतात. त्यांचा समावेश निषादात झाला आहे. याचा अर्थ निषाद स्वस्थानी राहूनच ४५५$\frac{१}{९}$ कंपनांचा झाल्यामुळे तो विकृत होतो; म्हणून गान्धार व निषाद यांत जरी १३ श्रुतींचे अन्तर असले, तरी त्यांत संवाद नाही. याला निसर्ग व गणित कारणीभूत आहे.

म = ३४१$\frac{१}{३}$ – नी ४५५$\frac{१}{९}$, श्रुत्यंतर ९, गुणोत्तर $\frac{३}{४}$ सा-म-भाव.

म् = ३२० – सा̍ = ४८०, श्रुत्यंतर १३, गुणोत्तर $\frac{२}{३}$ सा-प-भाव.

प = ३६० – सा̍ = ४८०, श्रुत्यंतर ९, गुणोत्तर $\frac{३}{४}$ सा-म-भाव.

यावरून रागाचे वादी-संवादी, अनुवादी, विवादी स्वर कोणते, हे शास्त्रीय मार्गाने जाणून घेतल्यावरच वादीसंवादींची भाषा ठीक. नुसता अमक्याचा तमका स्वर वादी, असे म्हणून भागणारे नाही.

प्राचीन व प्रचलित भारतीय श्रुति-स्वर-संवाद-शास्त्राविषयी लक्षात घेण्यासारख्या बाबी म्हणजे—

न क्रमेण विना शास्त्रं न शास्त्रेण विना क्रमः ।
शात्रं क्रमयुतं ज्ञात्वा यः करोति स सिद्धिभाक् ॥

या श्लोकात कला व तदनुषंगिक शास्त्र यांचा अन्योन्यसंबंध आणि परस्परपोषकत्व ध्वनित केलेले आहे. संगीतकला व शास्त्र यांतील अन्योन्यसंबंध अशाच

प्रकारचा आहे. आजकाल कोणत्याही विषयाचे ज्ञान होण्यासाठी नवीन पद्धतीचे उपाय योजिले जातात. परंतु आमच्या संगीताच्या बाबतीत, गायनवादन-विद्येत अजून जुन्या वळणाला धरून संगीतविद्या संपादन केली जाते. विद्येतील शाश्वत मूल्यांत जुने-नवे असा फरक नसतो. हा फरक नसतो तो कसा, हे शिकविले पाहिजे. आज या शिकवणुकीची गरज आहे. कारण कोणत्याही कलेची प्रगती त्या-त्या कलेंच्या शास्त्रावरच अवलंबून असते. संगीतशास्त्राच्या अभ्यासकाने कलेविषयी उदासीन असणे आणि संगीतकलेच्या व्यासंगी माणसाने शास्त्राविषयी उदासीन राहणे ही बाब आपल्या अभिजात आर्यसंगीताच्या दृष्टीने अनिष्ट आहे आजकाल संगीतकलेत प्रावीण्य मिळविणाऱ्या कलाभिज्ञ व्यक्तीकडूनही या विषयाचा काळजी-पूर्वक विचार केला जात नाही. यामुळे संगीतकलेच्या शास्त्राची प्रगती खुंटली आहे.

पुष्कळांच्या पाठांतरात 'सप्त सूर, तीन ग्राम, एकवीस मूर्च्छना' हा विषय असतो. परंतु सप्तस्वर कसे, त्यांचा अन्योन्यसंबंध काय, तीन ग्राम कोणत्या स्वररचनेचे, एकवीस मूर्च्छना कशा व कोणत्या, यांचे सूक्ष्म अध्ययन करण्याची तसदी मात्र क्वचितच घेतली जाते. कलेस शास्त्राची पायाशुद्ध जोड असल्या-शिवाय तिचे महत्त्व इतरेजनांस पटवून देण्याचे कार्य गवयांच्या हातून कसे व्हावे. हा एक विचारार्ह प्रश्न आहे.

संगीताच्या उपयुक्ततेबद्दल शंका घेण्याचे कारण नसले, तरी या विषयास योग्य वळण लावण्याचे कार्य हाती घेण्याची वेळ आली आहे, असे आमचे प्रामाणिक मत आहे. मतभेद आहेत, — असावेत. परंतु मतभेदांतील भेद जाणून भेदरहित योग्य काय, याचा निर्णय झाला पाहिजे. परकीयांनी आमच्या आर्य-संगीताचे संशोधन करावे व अशा संशोधनकार्यात त्यांनी आम्हांला काही प्रश्न विचारिले, तर त्यांची उत्तरे शास्त्रार्थानुसार आम्हांला देता येऊ नयेत, ही बाब शोचनीय आहे.

प्राचीन ग्रंथकारांकडे वैज्ञानिक उपकरणे नव्हती, असा आक्षेप काही विद्वान घेतात. पण असे आक्षेप घेणारे आधुनिक ग्रंथकार तरी विज्ञानाचे साहाय्य घेऊन आम्हांला सत्याचे मार्गदर्शन करितात काय ? आर्यसंगीताच्या श्रुती, स्वर, संवाद रागदारी यांत यांचा उपयोग कसा, हे आधुनिक उपकरणांनी समजावून सांगणाऱ्याची आज अत्यंत गरज आहे. असे करिताना प्राचीन ग्रंथकारांचे सिद्धांत नीट पाहण्याची खबरदारी घेणेही आवश्यक आहे; कारण आर्यसंगीताच्या ध्वनि-स्वरशास्त्राची अचूक फोड, संगती आणि गणित प्राचीनांनी मांडिले आहे. त्याला तोड नाही. म्हणून जे काही आधुनिकीकरण करावयाचे, ते विचारपूर्वक करावयाला हवे.

प्राचीन ग्रंथकारांनी अन्वर्थक नावांपैकी चतु:श्रुत्यंतर, त्रिश्रुत्यंतर, द्विश्रुत्यंतर यांनाच स्वरांतरे म्हटले आहे. त्यांचा विचार करिता आज द्विश्रुत्यंतर आणि द्विश्रुत्यंतर मिळून चतु:श्रुत्यंतर, द्विश्रुत्यंतरात वेगवेगळ्या प्रकारचे एकेक श्रुत्यंतर मिळून आलेली त्रिश्रुत्यंतरे वगैरे धरिले, तर अनंत श्रुतींचे तत्त्व मान्य करावे लागेल. याला आळा बसावा, म्हणूनच सप्तकांतरे, संवादांतरे, अनुवादांतरे, स्वरांतरे, श्रुत्यंतरे यांनाच प्राचीन ग्रंथकारांनी महत्त्व दिले आहे. आणि इतर गोष्टी स्वरसाधारण व जाति-साधारण यांनी सोडविण्याची अनुज्ञा दिली आहे.

प्राचीन ग्रंथकारांच्या षड्जग्रामिक सात शुद्ध मूर्च्छना आधुनिक रूपांतरांत

(१) **उत्तरमन्द्रा** –– आरंभक स्वर षड्ज. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर	सा	३	रे	२	ग	४	म	४	प	३	ध	२	नी	४	सा
आधुनिक रूपांतर	सा	३	रे	२	ग	४	म्	४	प	३	ध	२	नी्	४	सा
आधुनिक कंपने	२४०		२६६$\frac{२}{३}$		२८४$\frac{४}{९}$		३२०		३६०		४००		४२६$\frac{२}{३}$		४८०

(२) **रजनी** — आरंभक स्वर निषाद श्रुत्यंतरांसह —

स्वर	नी	४	सा	३	रे	२	ग	४	म	४	प	३	ध	२	नी
आधुनिक रूपांतर	सा	४	रे	३	ग	२	म	४	प	४	ध	३	नी	२	सा
आधुनिक कंपने	२४०		२७०		३००		३२०		३६०		४०५		४५०		४८०

प्राचीन रजनी मूर्च्छना व तिचे आधुनिक रूपांतर हेंच आजचे हिंदुस्थानी मूलभूत स्वरसप्तक आहे.

(३) **उत्तरायता** –– आरंभक स्वर धैवत. श्रुत्यंतरांसह—

स्वर	ध	२	नी	४	सा	३	रे	२	ग	४	म	४	प	३	ध
आधुनिक रूपांतर	सा	२	रे्	४	ग्	३	म्	२	म	४	ध्	४	नी्	३	सा
आधुनिक कंपने	२४०		२५६		२८८		३२०		३४१$\frac{१}{३}$		३८४		४३२		४८०

(४) **शुद्धषड्जा** — आरंभक स्वर पंचम. श्रुत्यंतरासह —

स्वर	प	३	ध	२	नी	४	सा	३	रे	२	ग	४	म	४	प
आधुनिक रूपांतर	सा	३	रे	२	ग	४	म	३	म	२	ध	४	नी	४	सा
आधुनिक कंपने	२४०		२६६$\frac{२}{३}$		२८४$\frac{४}{९}$		३२०		३५५$\frac{५}{९}$		३७९$\frac{११}{१६}$		४२६$\frac{२}{३}$		४८०

(५) **मत्सरीकृता** — आरंभक स्वर मध्यम. श्रुत्यंतरांसह—

स्वर	म	४	प	३	ध	२	नी	४	सा	३	रे	२	ग	४ म
आधुनिक रूपान्तर	सा	४	रे	३	ग	२	म्	४	प	३	ध	२	नी	४ सा
आधुनिक कंपने	२४०		२७०		३००		३२०		३६०		४००		४२६$\frac{२}{३}$	४८०

(६) **अश्वक्रान्ता** — आरंभक स्वर गान्धार. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर	ग	४	म	४	प	३	ध	२	नी	४	सा	३	रे	२ ग
आधुनिक रूपांतर	सा	४	रे	४	ग	३	म	२	प	४	ध	३	नी	२ सा
आधुनिक कंपने	२४०		२७०		३०३$\frac{११}{२७}$		३४१$\frac{१}{३}$		३६०		४०५		४५०	४८०

(७) **अभिरुद्गता** — आरंभक स्वर ऋषभ. श्रुत्यंतरांसह—

स्वर	रे	२	ग	४	म	४	प	३	ध	२	नी	४	सा	३ रे
आधुनिक रूपांतर	सा	२	रे	४	ग	४	म	३	प	२	ध	४	नी	३ सा
आधुनिक कंपने	२४०		२५६		२८४$\frac{४}{९}$		३३७$\frac{१}{२}$		३६०		३८४		४३२	४८०

वर प्राचीन षड्जग्रामाच्या सात शुद्ध मूर्च्छना व त्यांची आजची रूपांतरे दिली आहेत. त्याचप्रमाणे —

प्राचीन मध्यमग्रामिक सात शुद्ध मूर्च्छना व त्यांची आधुनिक रूपांतरे

(१) **सौवीरी** — आरंभक स्वर मध्यम. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर	म	३	प	४	ध	२	नी	४	सा	३	रे	२	ग	४ म
आधुनिक रूपांतर	सा	३	रे	४	ग	२	म्	४	प	३	ध	२	नी	४ सा
आधुनिक कंपने	२४०		२६६$\frac{२}{३}$		३००		३२०		३६०		४००		४२६$\frac{२}{३}$	४८०

(२) **हरिणाश्वा** — आरंभक स्वर गान्धार. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर	ग	४	म	३	प	४	ध	२	नी	४	सा	३	रे	२ ग
आधुनिक रूपांतर	सा	४	रे	३	ग	४	म	२	प	४	ध	३	नी	२ सा
आधुनिक कंपने	२४०		२७०		३००		३४१$\frac{१}{३}$		३६०		४०५		४५०	४८०

(३) **कलोपनता** — आरंभक स्वर ऋषभ. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर	रे	२	ग	४	म	३	प	४	ध	२	नी	४	सा	३ रे
आधुनिक रूपांतर	सा	२	रे	४	ग	३	म्	४	प	२	ध	४	नी	३ सा
आधुनिक कंपने	२४०		२५६		२८८		३२०		३६०		३८४		४३२	४८०

(४) **शुद्धमध्या** — आरंभक स्वर षड्ज. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा

आधुनिक रूपांतर सा ३ रे २ ग ४ म् ३ म ४ ध २ नी ४ सा

आधुनिक कंपने २४० २६६$\frac{2}{3}$ २८४$\frac{4}{9}$ ३२० ३५५$\frac{5}{9}$ ४०० ४२६$\frac{2}{3}$ ४८०

(५) **मार्गी** — आरंभक स्वर निषाद. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

आधुनिक रूपांतर सा ४ रे ३ ग २ म् ४ प ३ ध ४ नी २ सा

आधुनिक कंपने २४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०० ४५० ४८०

(६) **पौरवी** — आरंभक स्वर धैवत. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध

आधुनिक रूपांतर सा २ रे ४ ग् ३ म् २ म ४ ध ३ नी् ४ सा

आधुनिक कंपने २४० २५६ २८८ ३२० ३४१$\frac{1}{3}$ ३८४ ४२६$\frac{2}{3}$ ४८०

(७) **हृष्यका** — आरंभक स्वर पंचम. श्रुत्यंतरांसह —

स्वर प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प

आधुनिक रूपांतर सा ४ रे २ ग् ४ म ३ प २ ध् ४ नी् ३ सा

आधुनिक कंपने २४० २७० २८८ ३३७$\frac{1}{2}$ ३६० ३८४ ४३२ ४८०

ह्या प्राचीन मध्यमग्रामिक सात शुद्ध मूर्च्छना व त्यांची आधुनिक रूपांतरे होत. वरील ष.ग्रामिक व म.ग्रामिक प्रत्येक मूर्च्छनेत प्राचीन अन्तर व काकली या स्वरांचा समावेश कसा होतो व प्रत्येक मूर्च्छनेचे स्वरूप कसे बदलते, हे यापूर्वी दर्शविले आहे. हिंदुस्थानी गायकीचा प्रपंच फक्त कोमल व तीव्र (किंवा शुद्ध) मिळून बाराच स्वरांनी होत नाही, या महत्त्वाच्या गोष्टीकडे आज लक्ष दिले जात नाही. पं. भातखंडे यांनी रागातील जीवनस्वर, वादीसंवादी ग्रंथांत दिले आहेत. परंतु प्रत्यक्षात त्यांच्या या स्वरांत संवाद घडून येतोच, असे दिसून येत नाही, हे त्यांच्या बिलावलमधील वादीसंवादींवरून कळून चुकते.

प्राचीन षड्जग्रामिक 'मत्सरीकृता' मूर्च्छनेत अन्तरकाकली या दोन विकृत स्वरांचा समावेश केल्यावर तिच्या आधुनिक रूपांतरातून निघणारा केदार-रागाचा प्रचलित जनकथाट, त्या जनकथाटातून निघणारे आणखी थाट व त्यांतून

औडुव, षाडव, संपूर्ण वगैरे राग-थाट, त्यांची आधुनिक नावे इत्यादी आपण मागील प्रकरणात पाहिले.

हिंदुस्थानी शास्त्रीय गायकीत रागांच्या समयकालाला, अर्थात दिनमानानुसार रागगायनाला महत्त्व आहे. याचा विचार करिता या पद्धतीत विशेष काय, हेही लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

प्रातःकाल, सकाळ, प्रातःकाल ते मध्यान्ह, मध्यान्ह ते सायंकाळ, सायंकालचा संधिप्रकाश, रात्र, मध्यरात्र — या संपूर्ण दिनमानात विशिष्ट रागांची व्यवस्था लाविलेली आहे, यात काहीतरी अर्थ भरलेला आहे खास. संगीत हे मानवासाठी आहे, आणि मानसशास्त्र आणि संगीत यांचा परस्पर निकट-संबंध आहे. त्याचप्रमाणे सौंदर्यशास्त्र, मानस व संगीत यांचाही संबंध आहे. सौंदर्यशास्त्र व गणितशास्त्र यांचाही संबंध असतो. म्हणजे मानवासाठी संगीत, संगीतात सौंदर्य आणि सौंदर्याचे अचूक दर्शन घडविण्यासाठी गणित, अर्थात शास्त्र आहे.

दिनमानानुसार करावयाच्या रागगायनात मानवी भाव उद्दीपित होतात, आणि भाव उद्दीपित होणे म्हणजेच निरनिराळे रस निर्माण होणे होय. संगीताचा परिणाम मानवी मनावर होतो, यात जर काही तथ्य आहे असे मानिले, तर रागांची दिनमानानुसार व्यवस्था लाविणे यातही तथ्य आहे. या तथ्याची पूर्तता कोमल व तीव्र मिळून बाराच स्वरांत होणे अशक्य आहे. माणसाची किंवा श्रोत्याची भावना उफाळून आणणाऱ्या संगीतात शब्द, स्वर आणि लय यांचे कार्य प्रधान असते. शब्दांत अर्थ असतो. शब्दांना स्वरांची जोड देणे म्हणजे शब्दांचा अर्थ कोणत्या भावनेने घ्यावयाचा हे स्वराने सांगणे. स्वरांच्या मृदुतीव्रतेत भावना व्यक्त होऊन या भावनेचा रस कोणता, शांत, भक्ती, शृंगार, वीर, रौद्र, भयानक, बीभत्स यांपैकी कोणता, हे स्वर दर्शवितात. तेव्हा हिंदुस्थानी गायकीत सौंदर्य, भावना व रस यांच्या निर्मितीचे सामर्थ्य आहे. पण ते बाराच स्वरांच्या योजनेत साध्य होणारे नाही. ही अडचण निवारिली जावी, यासाठीच प्राचीन ग्रंथकारांच्या बावीस श्रुती अत्यंत मोलाच्या आहेत. श्रुती हे दोन विशिष्ट स्वरांमधील ध्वनीची उंची क्रमाने दर्शविण्याचे साधन, मापन असले, तरी सप्तस्वरांव्यतिरिक्तही हिंदुस्थानी संगीतात स्वरयोजनेची आवश्यकता असते. ही आवश्यकता श्रुतींच्या उपयोगाने पूर्ण होते.

भीमपलासाचा गान्धार, काफीचा गान्धार, मालकंसचा गान्धार, दरबारीचा गान्धार यांबद्दल कलाकारांत चर्चा होते. हिंदुस्थानी संगीतात बाराच स्वर मानावयाचे, तर (कोमल) गान्धाराच्या फरकाबद्दल ही चर्चा का? याचे उत्तर

हे की, गान्धार जरी कोमल असला, तरी या कोमलातही अतिकोमल ही एक स्वराची जात आहे. अशा जाती श्रुतींच्या अभ्यासानेच कळून येणाऱ्या आहेत; आणि कोणता गान्धार कोणत्या रागात लावावयाचा, याचा मग बोध होतो.

पं. भातखंडे यांचा बिलावल

बिलावलथाटाची उत्पत्ती केदारथाटातून. त्यातून खमाज व खमाजातून प्रचलित बिलावल याबद्दलची चर्चा मागील प्रकरणात आपण केली आहे. पं. भातखंडे-प्रणीत हिंदुस्थानी गायकीचे मूलभूत स्वरसप्तक श्रुतिक्रमांकाने जे ग्रंथात मांडिले आहे, ते वीणेवरील ३६ इंच तारेत आणि प्रचलित विज्ञानशास्त्रात न सामावणारे असे आहे.

पं. भातखंडे यांचे स्वरसप्तक श्रुत्यंतरासह —

सा (क्र १) तीव्रा श्रुतीवर, रे पाचव्या श्रुतीवर ग आठव्या श्रुतीवर, म दहाव्या श्रुतीवर, प चौदाव्या श्रुतीवर, ध अठराव्या श्रुतीवर, नी एकविसाव्या श्रुतीवर आणि तार सां सप्तकमर्यादा (=मेरू) ओलांडून पहिल्या तीव्रा श्रुतीवर–ही मांडणी ३६ इंच तारेवर ध्वनिविज्ञानशास्त्रसंमत नाही. या मांडणीमुळे शास्त्र पाळिले जात नाही. सप्तकातील स्वर, त्यांची श्रुतिस्थाने आणि कंपनसंख्या कशा विसंगत होतात, याचा दाखला नकाशा क्र. ३९-मध्ये मिळतो. विसंगती कशी, हे खालील मांडणीवरून लक्षात येते.

नैसर्गिक मूलभूत श्रुतिस्वरसप्तक (प्रचलित हिंदुस्थानी) —

सा	४ रे	३ ग	२ म	४ प	४ ध	३ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

पं. भातखंडे यांच्या मतानुसार षड्ज तीव्रा श्रुतीवर असल्यामुळे

सा	४ रे	३ ग	२ म	४ प	४ ध	३ नी	२ सां
२५३$\frac{१}{८}$	२८४$\frac{४}{९}$	३०३$\frac{११}{२७}$	३३ $\frac{१}{२}$	३७९$\frac{११}{१६}$	४२६$\frac{२}{३}$	४५५$\frac{१}{९}$	५०६$\frac{१}{४}$

या सप्तकात श्रुत्यंतरांचे आकडे ठीक वाटतात, परंतु स्वरांची स्थाने चुकीची आहेत. त्यामुळे स्वयंभू स्वरसप्तक व आधुनिक कंपनसंख्या यांच्या तुलनेने पं. भातखंडे-पद्धतीतील विसंगती ध्यानात येते व अशास्त्रीयता कशी, याचाही बोध होतो.

याप्रमाणे खरी परिस्थिती असता पं. भातखंडे यांनी स्वरसप्तक मांडिले आहे, ते असे —

सा	रे	ग	म	प	ध	नी	सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

हे बिलावलचे. वादी धैवत संवादी गान्धार. या वादीसंवादीत मुळातच संवाद नाही. हे जाणकारांच्या सहज लक्षात येईल. ही चूक वस्तुतः सुधारावयास पाहिजे.

प्रचलित बिलावलची उत्पत्ती प्रचलित केदारथाटातून आहे. प्रचलित बिलावलचे सप्तक असे --

स्वर-श्रुति-कंपने सा ४ रे ३ ग २ म् ४ प ४ ध ३ नी २ सां
२४० २७० ३०० ३२० ३६० ४०० ४५५$\frac{९}{९}$ ४८०

वादी धैवत (४००), संवादी गान्धार (३००) = षड्जमध्यमभाव
= $\frac{४}{३}$ = ४ : ३

केदारथाटाची उत्पत्ती प्राचीन मूर्च्छनेतून होते, हे सिद्ध झाल्यानंतर आणखी कोणत्या प्रचलित राग-थाटांची उत्पत्ती प्राचीन मूर्च्छनांतून होऊ शकते, हे पाहू या.

प्रचलित काफी थाट व राग प्राचीन षड्जारंभक मानून जे स्वरसप्तक प्राप्त होते, त्या सप्तकात गान्धार व निषाद द्विश्रुतिक, म्हणजे कोमल आहेत; म्हणून काफी रागाचे स्वर प्राप्त होतात, असा आधुनिक ग्रंथकारांचा प्रचार व शास्त्र आहे. शास्त्रीयदृष्ट्या हे कितपत योग्य व खरे, याचा विचार करू. प्राचीन षड्जग्रामिक स्वरसप्तक नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नीं असे आहे. या सप्तकाची प्राचीन मूर्च्छना क्र.२-ची 'रजनी' मूर्च्छना होय. आधुनिक प्रथेत षड्ज आरंभक मानिला जातो, आणि या प्रथेला अनुसरून सा या स्वराला आरंभक मानिता जे स्वरसप्तक मिळते, ते काफी रागाचे, असा प्रचार आहे. हे सप्तक जसेच्या-तसे मांडून पाहिल्यास असे –

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

यात ग-म-नी कोमल म्हणून काफी थाट, असे मानितात. वास्तविक वरील षड्जारंभक सप्तक ही प्राचीन 'उत्तरमन्द्रा' मूर्च्छना असून ही षड्जग्रामिक मूर्च्छना आहे. ही मूर्च्छना म्हणजे प्रचलित काफी आहे काय? या प्रश्नाचे साधार उत्तर हवे. म्हणून पुढील मांडणीचाही विचार सुज्ञांनी करावा—

आजच्या काफीचे स्वर वास्तविक असे असतात —

सा ४ रे २ ग् ३ म् ४ प ४ ध २ नी ३ सां
२४० २७० २८८ ३२० ३६० ४०५ ४३२ ४८०

वादी पंचम (३६०), संवादी ऋषभ (२७०) = षड्जमध्यमभाव
= $\frac{४}{३}$ = ४ : ३

या स्वरसप्तकाशी प्राचीन 'उत्तरमन्द्रा' स्वरसप्तकाची तुलना करिता उत्तरमन्द्रा सप्तक असे —

सा	३ रे	२ ग॒	४ म	४ प	३ ध	२ नी॒	४ सा̍
२४०	२६६$\frac{२}{३}$	२८४$\frac{४}{९}$	३२०	३६०	४००	४२६$\frac{२}{३}$	४८०

यांतील स्वरसंवाद —

सा	–	म्	=	९	श्रुती	सा-म-भाव, संवाद आहे.
२४०		३२०				
सा	–	प	=	१३	,,	सा-प-भाव, संवाद आहे.
२४०		३६०				
रे	–	प	=	१०	,,	संवाद नाही.
२६६$\frac{२}{३}$		३६०				
रे	–	ध	=	१३	,,	सा-प-भाव, संवाद आहे.
२६६$\frac{२}{३}$		४००				
ग॒	–	ध	=	११	,,	संवाद नाही.
२८४$\frac{४}{९}$		४००				
ग॒	–	नी॒	=	१३	,,	सा-प-भाव, संवाद आहे.
२८४$\frac{४}{९}$		४२६$\frac{२}{३}$			,,	
म	–	सा̍	=	१३	,,	सा-प-भाव, संवाद आहे
३२०		४८०				
प	–	सा̍	=	९	,,	सा-म-भाव, संवाद आहे.
३६०		४८०				

तेव्हा प्राचीन 'उत्तरमन्द्रा' मूर्च्छना सा या स्वराने सुरू होते, व तीत ग-नी कोमल; म्हणून काफी हा प्रचार खरा नव्हे.

अनेक प्रकारांनी प्रचलित काफीची सिद्धता

यासाठी सा हा स्वर कायम करून त्याचे मध्यम-पंचम कायम करावे. हे कायम झाल्यावर पंचमाचा पंचम पहावा. हा मूळ सा-चा रे होतो. हा मिळालेला ऋषभ कायम करून त्याचा पंचम जुळवावा; म्हणजे हा जुळविलेला पंचम मूळ षडजाचा धैवत होईल. आतापर्यंत मिळालेले स्वर पाहता सा—रे—म—प—ध — सा̍ हे स्वर होतात. प्रश्न उरतो, तो फक्त गान्धार व निषाद यांचा. काफीत हे स्वर कोमल असतात याबद्दल व वर मिळालेल्या स्वरांबद्दल मतभेद नाही.

कारण वर मिळालेले स्वर हे षड्जपंचमभाव-तत्त्वानेच मिळालेले आहेत. ते कसे. हे दुसऱ्या रितीने पाहू या.

प्रथम मध्यमाला षड्ज मानू. त्याचा पंचम सा होतो. सा-चा पंचम प. प-चा पंचम रे. रे-चा पंचम ध. म्हणून या स्वरांसंबंधी मतभेदाला वाव नाही. महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे आजच्या काफीचे वादी-संवादी पंचम-ऋषभ मानितातही, वर मिळविलेला ऋषभ चतुःश्रुतिक आहे, आणि तो तसा असल्याशिवाय प्रचलित पंचमाशी तो संवाद करणे अशक्य.

आता गान्धारनिषाद महत्त्वाचे आहेत. ते पाहता काफीत हे स्वर कोमल हवे, हे निर्विवाद आहे. परंतु कोमल स्वर जो घ्यावयाचा, तो **ऋषभापासून एक श्रुती सोडून ध्यावा** लागेल. म्हणजे ऋषभापासून दुसऱ्या श्रुतीवर; कारण 'एकश्रुत्यन्तरितौ विवादिनौ वैरिणौ मिथो भवतः।' असा 'रागविबोधा'मध्ये विवादतत्त्वाचा नियम आहे. आधुनिक विज्ञानही हाच नियम पाळिते. म्हणून ऋषभापासून दोन श्रुतींचा गान्धार घेणेच योग्य आहे. यातही मतभेद नसावा.

आता निषादाकडे वळू या. निषाद कोमल हवा. म्हणून वरील श्लोकार्थाधारे धैवतापासून दोन श्रुती अंतरांवर तो असावा, हेही मान्य व्हावे. या नियमाने हे सिद्ध होते की, मूळ स्वराचा धैवत हा जसा ऋषभाचा पंचम, तसा कोमल निषाद हा कोमल गान्धाराचा पंचम होईल. येथपर्यंत काफीचे स्वर समग्र प्राप्त झाले. ते श्रुतिसंख्येसह मांडून पाहता असे —

आधुनिक काफीचे योग्य स्वर —

सा	४ रे	२ ग॒	३ म्	४ प	४ ध	२ नी	३ सां
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०

यांतील संवाद—

सा — म				
२४०	३२०	$\frac{३}{४}$ =	३ : ४	सा-म-भाव, संवाद आहे.
सा — प				
२४०	३६०	$\frac{२}{३}$ —	२ : ३	सा-प-भाव, संवाद आहे.
रे — प				
२७०	३६०	$\frac{३}{४}$ =	३ : ४	सा-म-भाव, संवाद आहे.
रे — ध				
२७०	४०५	$\frac{२}{३}$ =	२ : ३	सा-प-भाव, संवाद आहे.
ग — ध				
२८८	४०५			संवाद नाही.

ग्	—	नी्	सा-प भाव, संवाद आहे.
२८८		४३२	
म्	—	नी्	संवाद नाही.
३२०		४३२	
म्	—	सा̍	सा-प-भाव, संवाद आहे.
३२०		४८०	
प	—	सा	सा-म-भाव, संवाद आहे.
३६०		४८०	

याप्रमाणे आधुनिक काफी आहे. प्राचीन 'उत्तरमन्द्रा' मूर्च्छना सा या स्वराने सुरू होते व तीत ग–नी कोमल, म्हणून प्रचलित काफी होत नाही. शिवाय, प्रचलित काफीचे वादीसंवादी पंचम व ऋषभ. उत्तरमन्द्रेतील पंचम-ऋषभांत मुळातच संवाद नाही, हे उघड आहे.

काफीच्या स्वरांची तारेच्या भागातील स्थाने

हे सर्वांस माहीत आहे की, एकपट सा-पासून दुप्पट सा निम्म्या तारेवर वाजतो. ताणलेल्या तारेवर काफीचे स्वर कसकसे येतात, हे पहावयाचे आहे. या प्रयोगात वापरली जाणारी तार ३६ इंच आहे. या संबंध तारेच्या ध्वनीला सा मानू या. या सा-च्या दुप्पटीचा सा १८ इंचांवर उमटतो. यावरून तारेच्या लांबीच्या व्यस्त प्रमाणात स्वरांची उंची वाढते, असे ठाम असून ३६ व १८ इंचांच्या दरम्यान बाकीचे स्वर रे ग म प ध नी हे वाजतील. ते तारेतील कोणत्या भागांवर वाजतील, हे पाहता ३६ इंच लांबीच्या सा-शी दुपटीचा सा १ : २ या प्रमाणात, म्हणजे ३६-चा १/२ = १८-वर वाजेल. गृहीत सा-शी प २ : ३, म्हणजे ३६-चा २/३ = २४ इंचांवर प वाजेल. सा-शी म ३ : ४, म्हणजे ३६-चा ३/४ = २७ इंचांवर म वाजेल. याप्रमाणे ३६-च्या ४/५ भागावर ग, व सा-शी ५ : ६ या प्रमाणात कोमल ग, म्हणून तो तारेच्या ५/६ भागावर वाजेल. सा–शी रे ८ : ९ या प्रमाणात आहे, म्हणून रे ८/९ तारेवर वाजेल.

वरील १/२, २/३, ३/४, ४/५, ५/६, ८/९ आणि १ तारेतून असे संभवणारे स्वर कंपनसंख्येने उलट क्रमाने मांडिता

सा	रे	ग्	म्	प	सा̍
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४८०.

या स्वरांस २ : ३ या प्रमाणाने – भावाने

	ध	नी्	सा̍	रे̍
३६०	४०५	४३२	४८०	५४०

असे स्वर मिळतात.

यामुळे प्रत्येक स्वरातील गुणोत्तरे व श्रुत्यंतरे पाहता कंपनसंख्येसह प्रचलित काफीथाटाचे स्वर असे—

स्वर	सा ४	रे २	ग् ३	म् ४	प ४	ध २	नी् ३	सा॑
कंपने	२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०
गुणोत्तरे	९/८	१६/१५	१०/९	९/८	९/८	१६/१५	१०/९	

यावरून प्राचीन 'उत्तरमन्द्रा' मूर्च्छना म्हणजे आधुनिक काफीचे स्वर असा प्रचार व समज करून घेणे म्हणजे ध्वनिशास्त्रातील अज्ञान व्यक्त करणे होय. कारण प्राचीन शुद्ध स्वर व आधुनिक काफीचे स्वर यांत **चार ठिकाणी फरक आहे.** तेव्हा हे दोन्ही थाट एक मानणे हेही चुकीचेच होय.

मग प्रचलित काफीची प्राचीन मूर्च्छना कोणती ?

याचा विचार करिता प्राचीन मध्यमग्रामिक तिसरी 'मूर्च्छना' कलोपनता शुद्ध काकल्यन्तर ही आहे. शुद्ध कलोपनतेचे स्वर असे आहेत. आरंभक स्वर ऋषभ आहे.

कलोपनता मूर्च्छना — श्रुतिस्वरांसह शुद्ध मूर्च्छना —

रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे

यांत अन्तर-काकली स्वरांचा समावेश करिता

रे ४ अं.ग २ म ३ प ४ ध ४ का.नी २ सा ३ रे

याचे आधुनिक रूपांतर करिता—

सा ४	रे २	ग् ३	म ४	प ४	ध २	नी् ३	सा॑
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०

वरील स्वर प्रचलित काफीच्या स्वरांशी जुळते आहेत.

काफीला लागणाऱ्या स्वरांची तारेतील स्थाने

तारेतील स्वरस्थानांची इंचांत लांबी —

स्वर	सा ४	रे २	ग् ३	म् ४	प ४	ध २	नी् ३	सा॑
कंपने	२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०
इंचांत लांबी	३६	३२	३०	२७	२४	२१⅓	२०	१८
गुणोत्तरे	९/८	१६/१५	१०/९	९/८	९/८	१६/१५	१०/९	

वरील सर्वांगीण माहितीमुळे काफीच्या स्वरांची माहिती पूर्ण होते.

संगीतरत्नाकराचे द्वादश विकृत स्वर व त्यांतून काफी

सं.रत्नाकर ग्रंथात जे द्वादश विकृत स्वर दिले आहेत (नकाशा क्र. २१ पहा). त्यांत आधुनिक काफी थाट कसा बसतो, हे पहावयाचे आहे. सं.रत्नाकरात जे द्वादश विकृत स्वर सांगितले आहेत त्यांत षड्जाची चौथी श्रुती ऋषभाला मिळून ऋषभ चार श्रुतींचा बनतो. तसेच, मध्यमग्रामामध्ये पंचम च्युत होऊन त्यापुढील धैवत स्वस्थानी राहूनच चतुःश्रुतिक बनतो. आणि च्युतपंचमानंतर मध्यमही च्युत झाला असता तो आपल्या तिसऱ्या श्रुतीवर येतो. यामुळे मूळच्या स्वरांपैकी सा-म-प हे शुद्ध स्वर च्युत होतात. यायोगे जी स्वरश्रुतिव्यवस्था होते, ती मांडून पाहिल्यास ३ सा ४ रे २ ग ३ म ४ प ४ ध २ नी अशी होते. अशा तऱ्हेने मिळालेले स्वर आधुनिक काफीचे असून त्यांची सं.रत्नाकरातील नावे १ च्युतषड्ज, २ विकृत ऋषभ, ३ साधारणगान्धार, ४ च्युतमध्यम, ५ च्युतपंचम, ६ विकृत धैवत व ७ कैशिक निषाद अशी होतील.

वर दिलेल्या स्वरांमधील श्रुत्यंतरे पाहता प्राचीन काळी ती तशीच होती, हे ध्यानात येण्यासाठी सं.रत्नाकर, सं.दर्पण या ग्रंथांचा अभ्यास आवश्यक आहे. नाही तर प्राचीन शुद्ध स्वर म्हणजे आधुनिक काफी थाट असे विधान करण्याचा प्रसंग येऊन त्यामुळे सामान्य वाचकाची दिशाभूल होण्याचा संभव आहे. आधुनिक ग्रंथकारांच्या इतर थाटांतही हाच प्रकार आढळून येतो.

'काफी' हा शब्द भारतीय नव्हे. तो संस्कृत किंवा मराठीही नाही. तो अरबी-मधून उर्दूमध्ये (कफ्व = बरोबरी करणे=काफी असा) आलेला आहे, असे म्हणतात. हे गृहीत केल्यास वरील स्वररचनेसच हा शब्द का वापरला गेला, याचे कारण पाहता आपल्या प्राचीन संगीत ग्रंथकारांनी

सा रे ग म् प ध नी सा या शुद्ध स्वरांमध्ये ३–२–४–४–३–२–४ असा श्रुत्यनुक्रम दिलेला आहे. त्याच्या बरोबर उलट (जशी उर्दू लिपी आपल्या लिपीच्या उलट, उजवीकडून डावीकडे असते त्याप्रमाणे) ४–२–३–४–४–२–३ जुळणारा काफी असावा काय ? पाहू या–

प्राचीन भारतीय सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

याच्या उलट सा ४ रे २ ग ३ म ४ प ४ ध २ नी ३ सां

हा काफी थाट आहे. या मांडणीचे रहस्य हे की, देवनागरी व पाश्चात्त्य लिप्या डावीकडून उजवीकडे लिहिल्या जातात; आणि अरबी, फारसी, उर्दू उजवीकडून डावीकडे. या पद्धतीमुळे मूळचा श्रुत्यनुक्रम (काफी = जमणारा)

असाच हा 'थाट' असल्यामुळे, याचा अर्थ हा 'थाट', त्या थाटाला 'काफी' (= जमणारा) असल्यामुळे याचे नाव 'काफी' ठेविले गेले असावे.

संगीत-स्वरसंशोधकांची दिशाभूल

संगीतशास्त्रातील श्रुति-स्वर हा विषय गहन आहे, यात संशय नाही. पण हा विषय समजण्यासाठी प्राचीन ग्रंथकारांनी अनेक उद्बोधक गोष्टी सांगितल्या आहेत. त्या सुसंगतही असून जिज्ञासूंना समजाव्या, अशाच आहेत. परंतु प्राचीन ग्रंथकारांचे नियम नीट पाहण्यापूर्वीच आपले मत प्राचीन ग्रंथकारांवर लादण्याचा प्रयत्न सुरू होतो. याची अनेक उदाहरणे देता येतील. **प्राचीन ग्रंथकारांचा शुद्धस्वरथाट हा काफीरागाचा थाट आहे, असा मुद्दा गृहीत करून काफीथाटात प्राचीन ग्रंथ बसविण्याच्या प्रयत्नाला आधुनिक संशोधक सुरवात करितात.** महर्षी नारदभरतांपासून शुद्ध स्वरथाट अस्तित्वात व प्रचारात आहे. पण अशा प्राचीन कालात काफी आला किंवा येतो कसा, व कोठून ? आधुनिक संशोधक ग्रंथकार काफीचे स्वर नुसत्या कोमलतीव्र-शुद्ध स्वरांवरून देतात. पण स्वरांच्या किंमतीवरून स्वरस्थाने दिल्यास कोणत्या थाटात कोणते स्वर, हे नीट समजून येते.

याप्रमाणे आधुनिक काफीचे योग्य स्वर कोणते व ते कोणत्या प्राचीन मूर्च्छनेतून संभवतात, हे आपण पाहिले.

प्राचीन ग-नी हे स्वर शुद्ध अर्थात कोमल मानून सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा हे मूलभूत स्वरसप्तक आधुनिक काफी थाटाचे नव्हे, हे वरील विवेचनात सप्रमाण सिद्ध झालेले आहे. वरील स्वरसप्तक ही प्राचीन षड्जारंभक षड्जग्रामिक क्रमांक एकची 'उत्तरमन्द्रा' मूर्च्छना आहे. ही मूर्च्छना म्हणजे प्रचलित रागथाटांतील कोणत्या विशिष्ट थाटाची जननी ठरते, याचा विचार पुढे केला आहे.

प्राचीन ग्रंथकारांचे स्वरशास्त्र, मूर्च्छना व जाती यांच्याकडे आत्मीयतेने पाहून प्रचलित संगीताला पोषक असे काय साध्य होते, हा एक संशोधनाचा विषय आहे. कारण अशा संशोधनात विचाराचा व बुद्धीचा वापर केल्यास बरेचसे अनुकूल असे संगीताचे शास्त्रीय धन हाती लागते. प्राचीन व आधुनिक स्वरशास्त्रात फरक नाही. कारण संगीताचे ध्वनी, त्यांची किमया, त्यांचा प्रभाव आणि उपयोग हा प्राचीन कालाच्या मानवाला जितका उपलब्ध आणि आवश्यक होता, तितकाच आजही तो आहे. मानव बदलतो, त्याच्या राहणीत फरक पडतो, संस्कृतीत बदल होतो; परंतु जीवनातील आवश्यक गोष्टींची त्याला गरज भासतेच. त्यांची मूल्ये बदलत नसतात. हीच अवस्था ध्वनी, संगीतोपयोगी ध्वनी, स्वरसंवाद,

स्वरांच्या विकृतावस्था यांच्या बाबतीत आहे. स्वरांच्या विकृतावस्थेने संगीतात विकृती निर्माण न होता उलट त्याला ती पोषक ठरते. मूळ सप्तस्वर, त्यांची आलटून-पालटून बारा रूपांतरे आणि बावीस श्रुती यांवरून हे दिसून येते. महत्त्वाची बाब ही की, बावीस श्रुती, सप्तस्वर आणि विकृत स्वरांची निर्मिती यांच्या संदर्भात संशोधन, सुसंगती अशा योजनापूर्वकतेतून अभिजात शास्त्रीय संगीताचा मार्ग, त्याचे दर्शन व पायंडा प्राचीन आचार्य-पंडितांचा आहे. या खंबीर पायंड्यावर आधुनिक शास्त्रीय संगीताचा सौंदर्यसंपन्न प्रासाद उभा आहे. आधुनिक संगीत व प्राचीन संगीत यांतील महत्त्वाचे मीलन घडवून आणणारे जे स्वर, त्यांत प्राचीन व आधुनिक असा भेद नाही. कारण ही निसर्गाने दिलेली शाश्वत देणगी आहे. ही निसर्गाची देणगी प्रामाणिक, प्रमाणभूत व परिमाणबद्ध आहे. प्राचीन निसर्ग व आधुनिक निसर्ग काही वेगळा नाही. संगीताचे स्वर, तत्त्वे व शास्त्र एकच. यावरून प्राचीन आचार्यांचे स्वर, त्यांतील सूक्ष्म भेद, संवाद, मूर्च्छना, प्रत्येक मूर्च्छनेतील वैचित्र्य, वैशिष्टय, जाती वगैरे प्रकार हेच आधुनिक राग, थाट, त्यांचे वैशिष्टय व वैचित्र्य यांला कारणीभूत आहेत. संगीताच्या परंपरेला आम्ही अभिमानपूर्वक महत्त्व देतो. या परंपरेत प्राचीनांच्या शास्त्रीय सिद्धांतांना कमी लेखून, अवहेलनेच्या दृष्टीने पाहून, त्यांना काहीच किंमत न देणे हे कसे काय बसते ? याउलट असे म्हणावेसे वाटते की, प्राचीन ग्रंथकारांचे कार्य समजण्याची कुवत आमच्यात नाही, म्हणून आम्ही दोषच काढीत बसतो. परंतु संगीत ही बाब अशी आहे की, आम्ही प्राचीन ग्रंथकार स्वीकारिले नाहीत, तरी जे आहे ते निसर्ग स्वीकारावयाला भाग पाडतो. या संवादतत्त्वात संगीताची जी नादलुब्धता आहे, ती अव्हेरून कोणताही कलाकार कलेचा आविष्कारप्रपंच चालवूच शकणार नाही.

भारतीय संगीताच्या परंपरेला महत्त्व द्यावयाचे, तर प्राचीन मूर्च्छनापद्धतीतून आधुनिक रागथाटपद्धतीला किती उपयुक्त व पोषक साधनसामग्री मिळते व ती शास्त्राला अनुसरून आहे का, याचा शोध घेतला पाहिजे. प्राचीनांच्या श्रुती, त्यांची स्थाने, ध्वनीच्या उच्चनीचतेची कल्पना, त्यांचे परस्परभाव, आधुनिक कंपनसंख्या, गुणोत्तरे, शुद्ध व विकृत स्वरांची स्थाने, त्यांतील श्रुत्यंतरे, स्वर-साधारण, स्वरांच्या च्युतावस्था घडवून आणणारा बदल, त्याचा अर्थ, संवाद-अनुवाद-विवादांची अचूक कल्पना या सर्वांचे ज्ञान आवश्यक आहे. या ज्ञानातून प्रचलित काफी व बागेश्री यांतील फरक कळून येण्यासारखा आहे. बागेश्रीचे स्वर हे काफीचे नव्हेत, हे त्याने उमजून येईल. आणि प्रचलित राग-दारीत फक्त बाराच स्वर उपयोगी नसतात, याचेही ज्ञान होईल. कोमल स्वरांत भेद आहेत, तसे तीव्र स्वरांतही आहेत. त्यांपैकी कोणते स्वर थाटोपयोगी, हेही

मग कळून येते. या आग्रहात दुसऱ्यांना उपदेश करण्याची भाषा नसून प्राचीन ऋषिमुनींच्या अलौकिक बुद्धिमत्तेची व सिद्धांतशास्त्राची कदर करा, अशी विनम्र प्रार्थना करण्याचा हेतू आहे.

प्रचलित काफी व बागेश्री यांतील भेद

प्रचलित काफीचे शास्त्रसंमत स्वर कोणते, ते यापूर्वी दर्शविले आहे. प्राचीन काकल्यंतर मध्यमग्रामिक कलोपनता मूर्च्छनेला आधुनिक रूपांतर दिले असता प्रचलित काफीचा थाट प्राप्त होतो. काफीत व बागेश्रीत फरक काय, हे पाहता —

काफीचे स्वर —

सा	४ रे	२ ग्	३ म	४ प	४ ध	२ नी्	३ सा
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०

वादी पंचम (३६०), संवादी ऋषभ (२७०)

बागेश्रीचे स्वर —

सा	३ रे	२ ग्	४ म्	४ प	३ ध	२ नी्	४ सां
२४०	$२६६\frac{२}{३}$	$२८४\frac{४}{९}$	३२०	३६०	४००	$४२६\frac{२}{३}$	४८०

वादी मध्यम (३२०), संवादी षड्ज (२४०)

(१) **काफीचे गान्धार-निषाद कोमल**
बागेश्रीचे गान्धार-निषाद अतिकोमल.

(२) **काफीचा ऋषभ-धैवत चतुःश्रुतिक**
बागेश्रीचा ऋषभ-धैवत त्रिश्रुतिक

असा या दोन थाटांत फरक आहे. या दोन रागथाटांचा इतर रागांशी संबंध जुळतो का, हे पाहिल्यास बागेश्री व मालगुंजी यांचा संबंध आहे, असे ध्यानात येते. बागेश्रीची प्राचीन मूर्च्छना षड्जारंभक उत्तरमंद्रा शुद्ध होय. या शुद्ध मूर्च्छनेत प्राचीन अन्तरगान्धाराचा समावेश केल्यास प्रचलित मालगुंजीचा थाट तयार होतो, हे पुढील मांडणीवरून ध्यानात घ्यावे. प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्ध 'उत्तरमन्द्रा' मूर्च्छना

सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

आधुनिक रूपांतर —

सा	३ रे	२ ग्	४ म्	४ प	३ ध	२ नी्	४ सां
२४०	$२६६\frac{२}{३}$	$२८४\frac{४}{९}$	३२०	३६०	४००	$४२६\frac{२}{३}$	४८०

हा प्रचलित बागेश्री थाट होय.

वरील प्राचीन मूर्च्छनेत प्राचीन अन्तरगान्धाराचा समावेश करिता तयार होणारी सान्तरा मूर्च्छना

सा ३ रे २ ग २ अं.ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

आधुनिक रूपांतर

सा	३ रे	२ ग॒	२ ग	२ म	४ प	३ ध	२ नी॒	४ सां
२४०	२६६$\frac{२}{३}$	२८४$\frac{४}{९}$	३००	३२०	३६०	४००	४२६$\frac{२}{३}$	४८०

हे रूपांतर म्हणजे प्रचलित मालगुंजीचा थाट होय. मालगुंजीत दोन गान्धारांचा समावेश असतो. या रागाचा वादी मध्यम (३२०) व संवादी षड्ज (२४०).

भूप आणि देसकार एक नव्हेत.

भूपाची उत्पत्ती प्राचीन षड्जग्रामिक ‘मत्सरीकृता’ काकल्यन्तर मूर्च्छनेच्या आधुनिक रूपांतरातून आहे. त्याचा जनकथाट केदार. यातून शुद्धकल्याण, शुद्ध-कल्याणातून यमन व यमनातून भूप अशी त्याची निर्मिती होते, हे मागे दर्शविले आहे. प्रचलित भूपरागाचे स्वर —

सा	४ रे	३ ग	६ प	३ ध	६ सां
२४०	२७०	३००	३६०	४००	४८०

याचा वादी गांधार (३००), संवादी धैवत (४००).

प्रचलित भूप व देसकार यांचे स्वर सारखेच आहेत, असा हल्लीचा प्रचार आहे. परंतु शास्त्रदृष्ट्या हा प्रचार योग्य नाही. भूप व देसकार यांच्या गायन-वेळाही एक नव्हेत, हे आज मान्य आहे. शास्त्रदृष्ट्या या रागांत फरक कोणता हे पाहता —

प्रचलित देसकाराचे स्वर —

सा	३ रे	४ ग	६ प	३ ध	६ सां
२४०	२६६$\frac{२}{३}$	३००	३२०	४००	४८०

यावरून भूपाचा ऋषभ देसकारच्या ऋषभापेक्षा एक श्रुतीने चढा आहे, हे लक्षात येते. भूपाचा ऋषभ चतुःश्रुतिक (२७० कंपनांचा) व देसकाराचा ऋषभ त्रिश्रुतिक (२६६$\frac{२}{३}$ कंपनांचा) आहे. हे दोन ऋषभ ध्वनिसाम्याने एक नव्हेत. शिवाय, देसकाराची प्राचीन मूर्च्छना मध्यमग्रामिक क्र. १-ची ‘सौवीरी’ मूर्च्छना होय.

प्राचीन 'सौवीरी' मूर्च्छना — आरंभक स्वर मध्यम —

म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ मं

आधुनिक रूपांतर —

सा ३ रे ४ ग २ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां यांतून मध्यम व निषाद वर्ज्य करिता देसकार मिळतो. देसकाराचे वादी धैवत, संवादी गान्धार किंवा ऋषभ. भूपाच्या ऋषभ-धैवतांत संवाद नाही, तो सकारात आहे.

प्राचीन मूर्च्छनांतून प्रचलित राग (चालू)

प्राचीन ग्रंथकार भरत, मतंग, शार्ङ्गदेव यांचे सिद्धांत व शास्त्र त्यांच्या नंतरच्या बहुतेक ग्रंथकारांनी थोड्याफार फरकाने मान्य केले आहेत. परंतु आधुनिक ग्रंथकारांत मतभेद जास्त. याची कारणे अनेक असतील. परंतु खरे काय, याचा शोध घेणे आवश्यक आहे.

भरत-मतंगांच्याही पुढे पाऊल टाकून पं. शार्ङ्गदेवांनी कार्य केलेले आहे. 'रत्नाकरा'तील कार्याचा पाया भरत-मतंगांहून निराळा नाही; आणि तो आधुनिक व्यवहाराहूनही वेगळा नाही. फक्त उमगावयाला हवा, एवढीच अडचण व व्यथा आहे.

पं. शार्ङ्गदेवाचे श्रुतिस्वर, द्वादश विकृत स्वर नकाशा क्र. २१-मध्ये दिलेले आहेत. या नकाशाच्या अभ्यासावरून व पं. शार्ङ्गदेवांच्या भाष्यावरून [परिशिष्ट क्र. ३८–३९] दिसते की, पूर्वकालीन ग्रंथकार सा-म-प या स्वरांना अचल न मानिता चल मानीत. आज आपण सा-प अचल मानितो. पूर्वी मानीत नसत. सा–म–प या स्वरांना ते च्युत करीत. याचा अर्थ हे स्वर स्वस्थानांपासून भ्रष्ट होत असत. याचे कारण प्राचीन 'मार्गी' स्वर-सप्तकात स्पष्ट आहे. सा-प च्युत मानणे आज अशास्त्रीय व चमत्कारिक मानिले जाईल. आजचा मध्यम च्युत होऊ शकतो, असा ग्रह होणेही रास्त आहे. याचा परिणाम तीव्र मध्यम हा.

प्राचीन मूर्च्छनापद्धतीला प्राधान्य देऊन कोणताही स्वर आरंभस्थानी असल्यास तो षड्ज मानून (अर्थात गृहीत) या मूर्च्छनेचे नवीन रूप तयार होई. यात सा-म-प हे स्वर विकृत, च्युत होत,— करीतही. मूर्च्छनापद्धतीतून जनक व जन्य रागांच्या थाटांतील वैचित्र्य मानावयाचे तर प्राचीनांची सा-म-प यांची च्युती गैर मानण्याचे कारण नाही.

सा-म-प-च्युत-मूर्च्छनांची उदाहरणे

प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्धस्वरी मूर्च्छना 'रजनी'—

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

सा-म-प-च्युत 'रजनी' मूर्च्छना

नी ३ सा ४ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी
नी ३ सा ४ रे २ ग ३ म ४ प ४ ध २ नी

या दोन्ही सा-म-प च्युत मूर्च्छनांत प्राचीन विकृत स्वर अन्तरगान्धार व काकलीनिषाद यांचा समावेश केला जाई; आणि आजही हे करणे आवश्यक आहे.

प्राचीन ग्रंथकारांचे अन्तरकाकली व सा-म-प च्युत प्रकार प्राचीन स्वर-साधारणप्रकारात मोडतात. या दृष्टीने विचार केल्यास प्राचीन 'उत्तरमंद्रा' मूर्च्छना, षड्जग्रामाची षड्जारंभक क्र. १-ची मूर्च्छना शुद्धावस्थेत

(१) सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां

अशी आहे. याच मूर्च्छनेत अन्तरकाकलींचा समावेश करिता

(२) सा ३ रे ४ अं. ग २ म ४ प ३ ध ४ का. नी २ सां

क्र. १-ची मूर्च्छना सा-म-प-च्युतावस्थेत

(३) सा ४ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ३ सां

मध्यम च्युत केल्यास

(४) सा ४ रे २ ग ३ म ४ प ४ ध २ नी ३ सां

क्र. ४-च्या मूर्च्छनेत अन्तरकाकलींचा समावेश करिता

(५) सा ४ रे २ ग १ अं.ग २ म ४ प ४ ध २ नी १ का.नी २ सां

या मूर्च्छनेतील स्वर व श्रुत्यंतरे लक्षात घेता सा-पासून अं.गान्धार सात श्रुती व पंचमापासून काकली-निषादही सात श्रुती अंतरावर आहे. प्राचीन शुद्ध मूर्च्छनेत सा-पासून अन्तरगान्धाराचे स्थान सात श्रुतींवर असते, ते कायम ठेवणे प्राप्त आहे.

वरील क्र. ५-मध्ये अं.गान्धाराला १ श्रुती दिली आहे, ती षड्जापासून सात श्रुतींचे अंतर कायम रहावे म्हणून. याचप्रमाणे काकलीनिषादाची स्थिती आहे.

क्र. ५-च्या अंतरकाकलीयुक्त मूर्च्छनेचे आजचे स्वरूप पाहता

सा ४	रे २	ग् १	ग २	म् ४	प ४	ध २	नी् १	नी २	सां
२४०	२७०	२८८	३००	३२०	३६०	४०५	४३२	४५०	४८०

वरील मूर्च्छना नऊस्वरी आहे. यावरून ही जनकथाटाची आहे. या मूर्च्छनेत प्रचलित जनकथाट व राग बसतो तो—

सिंधकाफी — स्वर, श्रुत्यंतरांसह —

सा ४	रे २	ग् १	ग २	म् ४	प ४	ध २	नी् १	नी २	सां
२४०	२७०	२८८	३००	३२०	३६०	४०५	४३२	४५०	४८०

या रागाचा वादी षड्ज (२४०), संवादी पंचम (३६०).

या जनकथाटातील स्वरसंवाद —

सा	—	म्		षडज-मध्यम-भाव, संवाद आहे.
२४०		३२०	=	$\frac{३}{४}$ = ३ : ४
सा	—	प		षड्ज-पंचम-भाव, संवाद आहे.
२४०		३६०	=	$\frac{२}{३}$ = २ : ३
रे	—	प		षड्ज-मध्यम-भाव, संवाद आहे.
२७०		३६०	=	$\frac{३}{४}$ = ३ : ४
रे	—	ध		षड्ज-पंचम-भाव, संवाद आहे.
२७०		४०५	=	$\frac{२}{३}$ = २ : ३
ग्	—	नी्		षड्ज-पंचम-भाव, संवाद आहे.
२८८		४३२	=	$\frac{२}{३}$ = २ : ३
ग	—	ध		संवाद नाही.
३००		४०५		
ग	—	नी		षड्ज-पंचम-भाव, संवाद आहे.
३००		४५०	=	$\frac{२}{३}$ = २ : ३

सिंध-काफी या जनकराग-थाटातून संभवणारे आधुनिक राग

(१) **सिंध-काफी** हा नऊस्वरी जनकराग-थाट. यातून प्रचलित शु.गान्धार (प्राचीन अन्तरगान्धार) वर्ज्य केल्यास मिळणारा प्रचलित आठस्वरी राग-थाट

(२) **कानडा** – स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	२ ग्	३ म्	४ प	४ ध	२ नी्	१ नी	२ सां
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४५०	४८०

कानडा थाटांतून प्रचलित शु.निषाद (= ४५० कंपनांचा) वर्ज्य केल्यास प्रचलित

(३) शुद्ध काफी राग मिळतो. याचे स्वर, श्रुती व कंपने —

सा	४ रे	२ ग्	३ म	४ प	४ ध	२ नी्	३ सां
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०

शुद्ध काफी हा सातस्वरी राग-थाट आहे. याची निर्मिती भरताच्या मध्यमग्रामिक 'कलोपनता, काकल्यन्तर' मूर्च्छनेतूनही होते, हे मागे सांगितलेच आहे.

सिंध-काफी या जनक-थाटातून मिळणारे राग —

१.	सिंध-काफी	वादी षड्ज	संवादी	पंचम
२.	शुद्धकाफी	वादी पंचम	संवादी	ऋषभ
३.	देस	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
४.	देशी	वादी पंचम	संवादी	ऋषभ
५.	सैंधवी	वादी षड्ज	संवादी	पंचम
६.	सोरठ	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
७.	बरवा	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
८.	सिंदुरा	वादी षड्ज	संवादी	पंचम
९.	जयजयवंती	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
१०.	गारा	वादी षड्ज	संवादी	मध्यम
११,	पटमंजरी	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
१२.	पटदीपिका	वादी मध्यम	संवादी	षड्ज
१३.	हंसकिंकणी	वादी पंचम	संवादी	षड्ज
१४.	रूपमंजरी	वादी षड्ज	संवादी	पंचम
१५.	धुंडिया मल्लार	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
१६.	चर्जूकी मल्लार	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
१७.	रामदासी मल्लार	वादी मध्यम	संवादी	षड्ज
१८.	लंकादहन	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम

कानडा-थाटातून मिळणारे प्रचलित राग —

१.	मधमाद सारंग	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
२.	सामंत सारंग	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
३.	मिया सारंग	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
४.	वृंदावनी सारंग	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
५.	लंकादहन सारंग	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
६.	सुहा	वादी मध्यम	संवादी	षड्ज
७.	सुघराई	वादी षड्ज	संवादी	मध्यम
८.	बडहंस	वादी मध्यम	संवादी	कोमल निषाद
९.	देवसाख	वादी षड्ज	संवादी	मध्यम
१०.	अडाणा	वादी षड्ज (तार)	संवादी	पंचम
११.	शहाणा	वादी षड्ज	संवादी	मध्यम-पंचम
१२.	नायकी	वादी मध्यम	संवादी	षड्ज

१३. जयजयवंती कानडा	वादी ऋषभ	संवादी	पंचम
१४. सिंदुरा कानडा	वादी षड्ज	संवादी	पंचम
१५. मिया मल्लार	वादी षड्ज	संवादी	पंचम
१६. बहार	वादी मध्यम	संवादी	षड्ज

काफी थाटातून मिळणारे प्रचलित राग —

१. शुद्ध काफी	वादी पंचम,	संवादी	ऋषभ
२. भीमपलासी	वादी मध्यम	संवादी	षड्ज
३. धानी	वादी गान्धार	संवादी	निषाद-दोन्ही कोमल
४. धनाश्री	वादी पंचम	संवादी	षड्ज

प्राचीन मूर्च्छनांतून आधुनिक राग-थाट (चालू)

प्राचीन मध्यमग्रामिक कलोपनता शुद्ध मूर्च्छनेबद्दल यापूर्वी चर्चा केलेली आहेच. या शुद्ध मूर्च्छनेतप्राचीन काकल्यन्तर स्वरांचा समावेश करून ही मूर्च्छना तयार होते. आरंभक स्वर ऋषभ.

काकल्यंतर 'कलोपनता' मूर्च्छना —

स्वर-श्रुत्यंतरांसह —

रे २ ग २ अं.ग २ म ३ प ४ ध २ नी २ का.नी २ सा ३ रे

आधुनिक रूपांतर, कंपनांसह —

सा	२ रे्	२ रे	२ ग्	३ म्	४ प	२ ध्	२ ध	२ नी्	३ सा
२४०	२५६	२७०	२८८	३२०	३६०	३८४	४०५	४३२	४८०

यांतील स्वरसंवाद —

सा — म् षड्ज-मध्यम-भावी-संवाद

२४० ३२० = $\frac{3}{4}$ = ३ : ४

सा — प षड्ज-पंचम-भावी संवाद

२४० ३६० = $\frac{3}{4}$ = ३ : ४

रे — प षड्ज-मध्यम-भावी संवाद

२७० ३६० = $\frac{3}{4}$ = ३ : ४

रे — ध् षड्ज-पंचम-भावी संवाद

२५६ ३८४ = $\frac{2}{3}$ = २ : ३

रे — ध षड्ज-पंचम-भावी संवाद

२७० ४०५ = $\frac{2}{3}$ = २ : ३

वरील प्राचीन काकल्यंतर कलोपनतेच्या आधुनिक रूपांतरातून प्रचलित राग मिळतो, व तो नऊस्वरी जनकथाट होऊ शकतो. तो —

सिंध-भैरवी – प्रचलित सिंधभैरवीचे स्वर — कंपनांसह —

सा	२ रे॒	२ रे	२ ग॒	३ म्	४ प	२ ध॒	२ ध	२ नी॒	३ सां
२४०	२५६	२७०	२८८	३२०	३६०	३८४	४०५	४३२	४८०

वादी पंचम, संवादी षड्ज, किंवा

वादी कोमल ग, संवादी कोमल धैवत.

या थाटातून प्राचीन अन्तरगांधार व काकलीनिषाद (= प्रचलित ऋषभ (२७०) व धैवत (४०५) वर्ज्य करिता प्रचलित शुद्धभैरवी राग मिळतो.

शुद्धभैरवी – आधुनिक स्वर, श्रुति-कंपनांसह —

सा	२ रे॒	४ ग॒	३ म्	४ प	२ ध॒	४ नी॒	३ सां
२४०	२५६	२८८	३२०	३६०	३८४	४३२	४८०

वादी मध्यम (३२०), संवादी षड्ज (२४०), किंवा

वादी कोमलधैवत (३८४), संवादी कोमल गान्धार (२८८).

यातील संवादी स्वर—

सा	म्	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
२४०	३२०	$\frac{3}{4}$ = ३ : ४
सा	प	षड्ज-पंचम-भावी संवाद
२४०	३६०	$\frac{2}{3}$ = २ : ३
रे॒	ध॒	षड्ज-पंचम-भावी संवाद
२५६	३८४	$\frac{2}{3}$ = २ : ३
ग॒	नी॒	षड्ज-पंचम-भावी संवाद
२८८	४३२	$\frac{2}{3}$ = २ : ३

सिंधभैरवी या नऊस्वरी जनकथाटातून संभवणारे आधुनिक राग —

१. सिंधभैरवी	वादी पंचम	संवादी षड्ज
	किंवा वादी गान्धार	संवादी धैवत
२. शुद्धभैरवी	वादी मध्यम	संवादी षड्ज
३. भूपाल	वादी धैवत	संवादी गान्धार
४. कौशी	वादी मध्यम	संवादी षड्ज
५. अडाणा (तीव्र धैवत)	वादी तारषड्ज	संवादी पंचम
६. मालकंस	वादी मध्यम	संवादी षड्ज
७. नायकी	वादी मध्यम	संवादी षड्ज
८. दरबारी	वादी गान्धार	संवादी निषाद
९. काफी	वादी पंचम	संवादी ऋषभ

आधुनिक हिंदुस्थानी संगीताच्या स्वरांचे विवरण

नकाशा क्र. ४६

श्रुति-क्र.	श्रुति-नावे	प्राचीन स्वर	आधुनिकांची स्वर-श्रुत्यंतरांची नावे		कंपने
०	क्षोभिणी	शुद्धनिषाद		सा	सा २४०
१	तीव्रा		अतिलघु द्विश्रुतिक	रे	$२५२\frac{६८}{८१}$
२	कुमुद्वती	का.निषाद	लघुद्विश्रुतिक	रे	$२५३\frac{१}{८}$
,,	,,		द्विश्रुतिक	रे	२५६
३	मंदा		त्रिश्रुतिक	रे	$२६६\frac{२}{३}$
४	छंदोवती	शुद्धषड्ज	चतुःश्रुतिक	रे	२७०
५	दयावती		अतिलघुद्विश्रुतिक	ग	$२८४\frac{४}{९}$
६	रंजनी		द्विश्रुतिक	ग	२८८
७	रक्तिका	शुद्धऋषभ	त्रिश्रुतिक	ग	३००
,,	,,		संकीर्ण	ग	$३०३\frac{११}{२७}$
८	रौद्री				
९	क्रोधा	शुद्धगान्धार	द्विश्रुतिक	म	३२०
१०	वज्रिका				
११	प्रसारिणी	अं.गांधार	चतु:श्रुतिक	म	$३३७\frac{१}{२}$
,,	,,		संकीर्ण चतु:श्रुतिक	म	$३४१\frac{१}{३}$
१२	प्रीती				
१३	मार्जनी	शुद्धमध्यम		प	३६०
१४	क्षिती		अतिलघुद्विश्रुतिक	ध	$३७९\frac{७}{२७}$
१५	रक्ता		लघुद्विश्रुतिक	ध	$३७९\frac{११}{१६}$
,,	,,		द्विश्रुतिक	ध	३८४
१६	संदीपिनी		त्रिश्रुतिक	ध	४००
१७	आलापिनी	शुद्धपंचम	चतुःश्रुतिक	ध	४०५
१८	मदंती		अतिलघुद्विश्रुतिक	नी	$४२६\frac{२}{३}$
१९	रोहिणी		द्विश्रुतिक	नी	४३२
२०	रम्या	शुद्धधैवत	त्रिश्रुतिक	नी	४५०
,,	,,		संकीर्ण त्रिश्रुतिक	नी	$४५५\frac{१}{९}$
२१	उग्रा		चतु:श्रुतिक	नी	$४५५\frac{१}{९}$
२२	क्षोभिणी	शुद्धनिषाद		सा	४८०

नकाशा क्र. ४६-वरून श्रुत्यंतरांची कल्पना येण्यासारखी आहे. प्रचलित शुद्ध सप्तस्वरांमधील श्रुत्यंतरांना नावे दिली आहेत, ती अशी —

लघुद्विश्रुतिक	शुद्धस्वर	सा	—	प
पूर्णद्विश्रुतिक	कोमलस्वर	म्	—	नी्
पूर्णत्रिश्रुतिक	तीव्रस्वर	ध	—	ग
पूर्णचतुःश्रुतिक	तीव्रस्वर	रे		
विकृत-चतुःश्रुतिक	तीव्रस्वर	म	—	नी

यांतील सा-प अचल मानिले जातात. बाकीचे स्वर श्रुत्यंतरानुसार लहान-मोठे होतात.

स्वर व त्यांतील श्रुत्यंतरे लहानमोठी कोणती, हे त्याच्या कंपनसंख्यांनी समजून यावे, म्हणून नकाशा क्र. ४६ येथे मुद्दाम दिला आहे. श्रुत्यंतर एक जरी असले, तरी ते वास्तविक द्विश्रुत्यंतराच्या कक्षेत येते, हे कंपनांच्या फरकावरून जाणून घ्यावयाचे आहे. यांची उदाहरणे नकाशा क्र. ४६-मध्ये

रे = २५३ १/८ — २५६; ग = ३०० — ३०३ ११/२७;
म = ३३७ १/२ — ३४१ १/३; ध = ३७९ ११/७ — ३८४;
नी = ४५० — ४५५ १/९.

हा खुलासा केल्यानंतर प्राचीन मूर्च्छनांतून आणखी कोणते आधुनिक राग संभवतात, हे पाहू.

भैरव हा राग प्राचीन आहे. प्राचीन प्राथमिक षड्रागांपैकी एक, असा प्राचीन ग्रंथांत त्याचा उल्लेख आहे. प्राचीन व आधुनिक भैरवथाटात फरक आढळून येतो, हे निश्चित आहे. परंतु आधुनिक भैरव कोणत्यातरी प्राचीन मूर्च्छनेच्या आधुनिक रूपांतरात बसतो, हेही निश्चित आहेच. भैरव हा जनकराग नव्हे. मग याला उत्पन्न करणारा जनकराग-थाट कोणता, हे पहावयाचे आहे. त्याच्या आधी आधुनिक भैरवाचे स्वर कोणते, हे पाहता —

सा	२ रे्	५ ग	२ म्	४ प	२ ध्	५ नी्	२ सां
२४०	२५३ १/८	३००	३२०	३६०	३७९ ११/१६	४२०	४८०

रामकली हा या भैरवरागाचा उत्पादक आधुनिक नऊस्वरी जनकथाट होय.

आधुनिक रामकलीची प्राचीन मूर्च्छना —

आधुनिक रामकालीचे स्वर व कंपने

सा	२ रे्	५ ग	२ म्	२ म	२ प	२ ध्	३ नी्	२ नी	२ सां
२४०	२५३ १/८	३००	३२०	३३७ १/२	३६०	३७९ ११/१६	४२६ २/३	४५०	४८०

यातील रे–ध अतिकोमल, अतिलघुद्विश्रुतिक आहेत. रामकलीतील संवादी स्वर —

सा – म षड्ज-मध्यम-भावी संवाद = $\frac{३}{४}$ = ३ : ४
२४० ३२०

सा – प षड्ज-पंचम-भावी संवाद = $\frac{२}{३}$ = २ : ३
२४० ३६०

रे॒॒ – ध॒॒ षड्ज-पंचम-भावी संवाद = $\frac{२}{३}$ = २ : ३
२५३$\frac{१}{८}$ ३७९$\frac{११}{१६}$

ग – नी षड्ज-पंचम-भावी संवाद = $\frac{२}{३}$ = २ : ३
३०० ४५०

रामकलीचा वादी धैवत (३७९$\frac{११}{१६}$) संवादी-ऋषभ (२५३$\frac{१}{८}$)
किंवा वादी पंचम (३६०) संवादी-षड्ज (२४०)

आधुनिक जनकथाट रामकली, प्राचीन मूर्च्छना ' रजनी ' —

प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्ध रजनी मूर्च्छना-स्वर —

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

यांत अन्तरकाकलींचा समावेश करून

नी २ का. नी २ सा ३ रे २ ग २ अं. ग २ म ४ प ३ ध २ नी

आधुनिक रूपांतर —

सा २ रे २ रे ३ ग २ म् २ म २ प ४ ध ३ नी २ सा

यांतील धैवत चतुःश्रुतिक; धैवतात द्विश्रुतिक कोमल धैवताचा समावेश होतो. तो येथे मांडून पाहता —

प ४ ध ३ नी २ सा = प २ ध २ ध ३ नी २ सा

= प २ ध ५ नी २ सा असा प्रकार होतो.

रजनी काकल्यंतर मूर्च्छनेतून आधुनिक रामकली —

सा २ रे॒॒ ५ ग २ म् २ म २ प २ ध॒॒ ३ नी॒ २ नी २ सा
२४० २५३$\frac{१}{८}$ ३३० ३२० ३३७$\frac{१}{२}$ ३६० ३७९$\frac{११}{१६}$ ४२६$\frac{२}{३}$ ४५० ४८०

या मूर्च्छनेतून तीव्र मध्यम (३३७$\frac{१}{२}$) व अतिकोमल निषाद (=४२६$\frac{२}{३}$) वर्ज्य करिता प्रचलित भैरव राग मिळतो.

रामकली जनकथाटातून मिळणारे आधुनिक राग

१. रामकली (नऊस्वरी थाट)		वादी धैवत ($३७९\frac{११}{१६}$), संवादी ऋषभ ($२५३\frac{१}{८}$)			
	किंवा	वादी	पंचम	संवादी	षड्ज
२. आनंदभैरव		वादी	षड्ज	संवादी	मध्यम
३. सौराष्ट्रभैरव		वादी	षड्ज	संवादी	पंचम
४. कालिंगडा (दोन्ही मध्यम-प्रकार)		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
५. भैरव		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
६. जोगिया		वादी	षड्ज	संवादी	मध्यम
७. गुणकली		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
८. बिभास		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
९. झीलफ		वादी	मध्यम	संवादी	षड्ज
१०. हिजाज		वादी	मध्यम	संवादी	षड्ज
११. अहीर भैरव		वादी	मध्यम	संवादी	षड्ज

आधुनिक मुलतानी — स्वर, श्रुती व कंपने यांसह —

सा	२ रे॒	४ ग॒	५ म	२ प	२ ध॒	५ नी	२ सां
२४०	२५६	२८८	$३४१\frac{१}{३}$	३६०	३८४	$४५५\frac{१}{९}$	४८०

यांतील संवाद —

सा — प		षड्ज-पंचम-भावी संवाद
२४०	३६०	$= \frac{२}{३} = २ : ३$
रे॒ — ध॒		षड्ज-पंचम-भावी संवाद
२५६	३८४	$= \frac{२}{३} = २ : ३$
रे॒ — म		षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
२५६	$३४१\frac{१}{३}$	$= \frac{३}{४} = ३ : ४$
ग॒ — ध॒		षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
२८८	३८४	$= \frac{३}{४} = ३ : ४$
म — नी		षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
$३४१\frac{१}{३}$	$४५५\frac{१}{९}$	$= \frac{३}{४} = ३ : ४$

या रागाचा वादी पंचम ३६०, संवादी षड्ज २४०

आधुनिक मुलतानीची प्राचीन मूर्च्छना—

या राग-थाटाची प्राचीन मूर्च्छना षड्जग्रामिक **अश्वक्रान्ता** – शुद्धासह अंतर-काकलीयुक्त अश्वक्रान्ता मूर्च्छना शुद्धगान्धारारंभक आहे. ती शुद्धस्वरी मांडून पाहता —

ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग

यांत क्राकल्यन्तर स्वरांची योजना करिता —

ग २ अं.ग २ म ४ प ३ ध २ नी २ का. नी २ सा ३ रे २ ग

यांतील अन्तरगान्धार आरंभक मानिता मिळणारी मूर्च्छना —

अं.ग २ म ४ प ३ ध २ र २ का. नी २ सा ३ रे २ ग २ अं.ग

आधुनिक रूपांतर —

सा	२ रे॒	४ ग॒	३ म॒	२ म	२ प	२ ध॒	३ नी॒	२ नी	२ सा
२४०	२५६	२८८	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	३८४	४२६$\frac{२}{३}$	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

यांतील शुद्धमध्यम व कोमल निषाद वर्ज्य करिता आधुनिक मुलतानीचा थाट मिळतो.

आधुनिक वसंत — स्वर, श्रुती, कंपने यांसह —

सा	२ रे॒	५ ग	२ म॒	२ म	२ प	२ ध॒	१ ध	४ नी	२ सां
२४०	२५६	३००	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	३८४	४००	४५०	४८०

यांतील संवाद

सा – म २४० ३२०	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद $= \frac{३}{४} =$ ३ : ४
सा – प २४० ३६०	षड्ज-पंचम-भावी संवाद $= \frac{२}{३} =$ २ : ३
रे॒ – म २५६ ३४१$\frac{१}{३}$	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद $= \frac{३}{४} =$ ३ : ४
ग – ध ३०० ४००	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद $= \frac{३}{४} =$ ३ : ४
ग – नी ३०० ४५०	षड्ज-पंचम-भावी संवाद $= \frac{२}{३} =$ २ : ३

वसंतरागातील वादी तार षड्ज (४८०), संवादी पंचम (३६०)

प्राचीन मूर्च्छनेतून आधुनिक वसंत

प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्ध '**रजनी**' मूर्च्छना – अन्तरकाकलीसह 'रजनी' निषादारंभक होय.

शुद्ध 'रजनी'

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

अन्तरकाकलींसह —

नी २ का-नी २ सा ३ रे २ ग २ अं.-ग. २ म ४ प ३ ध २ नी

आधुनिक रूपांतर — कंपनांसह —

सा	२ रे्	२ रे	३ ग	२ म्	२ म	२ प	४ ध	३ नी	२ सां
२४०	२५६	२७०	३००	३२०	३४१$\frac{1}{3}$	३६०	४०५	४५०	४८०

यांतील २७०-चा ऋषभ वर्ज्य. पंचमापासून तार षड्ज = प ४ ध ३ नी २ सां = ९ श्रुती अंतर आहे. या नऊ श्रुत्यंतरात प २ ध १ ध ४ नी २ सां हे स्वर व्यवस्थित बसू शकतात व हेच वसंत थाटात आपणांस हवे आहेत. ते वरील थाटात दिले आहेत.

वसंतथाटात एकूण ९ स्वर आहेत. म्हणून वसंत हा जनकथाट-राग मानावयाचा आहे.

वसंतातून मिळणारे आधुनिक राग —

(१)	वसंत	वादी तारषड्ज	संवादी पंचम
(२)	सांजगिरी	वादी गान्धार	संवादी निषाद
(३)	वसंत-पंचम	वादी तारषड्ज	संवादी पंचम

वसंत या जनकथाटातून मिळणारे आधुनिक राग

वसंतथाटातून ४०० कंपनांचा तीव्र धैवत वर्ज्य करिता मिळणारा आधुनिक राग —

पूर्वी — स्वर, श्रुती, कंपने यांसह —

सा	२ रे्	५ ग	२ म्	२ म	२ प	२ ध्	५ नी	२ सां
२४०	२५६	३००	३२०	३४१$\frac{1}{3}$	३६०	३८४	४५०	४८०

वादी गान्धार (३००), संवादी निषाद (४५०)

पूर्वीथाटातून मिळणारे आधुनिक राग

(१) पूर्वी वादी गान्धार, संवादी निषाद

(२) गौरी (दोन्ही मध्यम) वादी कोमल ऋषभ, संवादी कोमल धैवत

वसंतथाटातून शुद्धमध्यम (३२०) व धैवत (४००) वर्ज्य करिता मिळणारा आधुनिक राग —

श्री — स्वर, श्रुती कंपने यांसह —

सा	२ रे॒	५ ग	४ म	२ प	२ ध॒	५ नी	२ सा
२४०	२५६	३००	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	३८४	४५०	४८०

वादी कोमल ऋषभ (२५६), संवादी कोमल धैवत (३८४)

श्रीथाटातून संभवणारे आधुनिक राग —

१. श्री	वादी को.ऋषभ	संवादी को.धैवत
२. जैताश्री	वादी गान्धार	संवादी निषाद
३. पूरिया-धनाश्री	वादी पंचम	संवादी षड्ज
४. दीपक	वादी षड्ज	संवादी पंचम
५. टंकी	वादी पंचम	संवादी षड्ज
६. मालवी	वादी को.ऋषभ	संवादी को धैवत
७. हंसनारायणी	वादी पंचम	संवादी षड्ज
८. त्रिवेणी	वादी को.ऋषभ	संवादी को.धैवत
९. रेवा	वादी षड्ज	संवादी पंचम

वसंत या जनकथाटातून को. धैवत (३८४) वर्ज्य करून मिळणारा आठस्वरी आधुनिक राग —

पंचम — स्वर, श्रुती, कंपने यांसह —

सा	२ रे॒	५ ग	२ म्	२ म	२ प	३ ध	४ नी	२ सा
२४०	२५६	३००	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५०	४८०

यांतील वादी शुद्धमध्यम (३२०), संवादी षड्ज २४०.

पंचमथाट प्राचीन मध्यमग्रामिक 'मार्गी' मूर्च्छनेतूनही संभवतो.

प्राचीन 'मार्गी' शुद्ध मूर्च्छना

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी

अन्तरकाकलीयुक्त

नी २ का.नी २ सा ३ रे २ ग २ अं.ग २ म ३ प ४ ध २ नी

आधुनिक रूपांतर — कंपनांसह

सा	२ रे॒	५ ग	२ म्	२ म	२ प	३ ध	४ नी	२ सा
२४०	२५६	३००	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५०	४८०

यांत प्राचीन शुद्धषड्ज = प्रचलित शुद्धऋषभ वर्ज्य केला आहे. वादी शुद्धमध्यम, संवादी शुद्धनिषाद.

पंचमथाटातून मिळणारे आधुनिक राग

१. पंचम (संपूर्ण प्रकार)	वादी मध्यम	संवादी षड्ज
२. सोहोनी (दोन्ही मध्यमांचा प्रकार)	वादी धैवत	संवादी गान्धार
३. मेघरंजनी	वादी शुद्धमध्यम	संवादी षड्ज
४. ललित	वादी शुद्धमध्यम	संवादी षड्ज
५. भंकार	वादी पंचम	संवादी षड्ज
६. भटियार	वादी शुद्धमध्यम	संवादी षड्ज

हे सर्व राग गावयाच्या वेळा मध्यरात्रीनंतर.

वसंतथाटातून मिळणारे आधुनिक राग

वसंतथाट नऊस्वरी जनकथाट होय. या थाटातून शुद्धमध्यम (३२०) व को. धैवत (३८४) वर्ज्य करिता जो आधुनिक सातस्वरी राग संभवतो तो —

पूरिया — स्वर, श्रुती कंपने यांसह —

सा	२ रे	५ ग	४ म	२ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२५६	३००	३४१ $\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५०	४८०

वादी गान्धार (३००), संवादी निषाद (४५०).

पूरियाथाटातून संभवणारे आधुनिक राग

१. पूरिया	वादी गान्धार	संवादी निषाद
२. मालीगौरी	वादी को.ऋषभ	संवादी तीव्रमध्यम
३. वराटी	वादी गान्धार	संवादी धैवत
४. रैनकी पूरिया	वादी गान्धार	संवादी निषाद
५. जैत	वादी पंचम	संवादी षड्ज
६. मारवा	वादी गान्धार	संवादी धैवत

आधुनिक मुलतानी व तोडी या रागांतील फरक

मुलतानी सायंकाळी व तोडी सकाळी गावयाची प्रथा आहे. या दोन्ही थाटस्वरांत फरक काय हे पाहता

आधुनिक मुलतानी — स्वर, श्रुती, कंपने यांसह —

सा	२ रे॒	४ ग	५ म	२ प	२ ध॒	५ नी	२ सां
२४०	२५६	२८८	३४१ $\frac{१}{३}$	३६०	३८४	४५५ $\frac{१}{९}$	४८०

आधुनिक तोडी — स्वर, श्रुती, कंपने यांसह —

सा	१ रे॒	४ ग॒	६ म	२ प	१ ध॒	६ नी	२ सां
२४०	२५३ $\frac{१}{८}$	२८४ $\frac{४}{९}$	३४१ $\frac{१}{३}$	३६०	३७९ $\frac{७}{२७}$	४५५ $\frac{१}{९}$	४८०

यावरून तोडीचे ऋषभ-गान्धार-धैवत हे स्वर मुलतानीच्या ऋषभ-गान्धार-धैवतांहून उतरे आहेत, हे समजून येते.

मुलतानीचा	वादी पंचम	संवादी षड्ज
तोडीचा	वादी धैवत	संवादी गान्धार

तोडीचे प्रकार

१. शुद्ध तोडी २. लाचारी तोडी ३. गान्धारी तोडी ४. बहादुरी तोडी ५. मियाकी तोडी ६. गुजरी तोडी ७. बिलासखानी तोडी

तोडी राग हा जन्यराग आहे. तो कोणत्यातरी जनकथाटातून संभवतो, व या जनकथाटाची उत्पत्ती प्राचीन मूर्च्छनेतून होते. ती मूर्च्छना प्राचीन षड्जग्रामिक 'अश्वक्रान्ता' मूर्च्छना होय.

अश्वक्रान्ता -- शुद्ध स्वर व श्रुती, आरंभस्वर गान्धार

ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ गं.

यात अन्तरकाकलींचा समावेश करिता —

ग २ अं.ग २ म ४ प ३ ध २ नी २ का.नी २ सा ३ रे २ ग.

यांतील अन्तरगान्धार आरंभक मानून —

अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी २ का.नी २ सा ३ रे २ ग २ अं-गं

याचे आधुनिक रूपांतर -- स्वर, श्रुती, कंपने यांसह —

सा	२	रे॒	४	ग॒	३	म्	२	म	२	प	२	ध॒	३	नी॒	२	नी	२	सां
२४०		२५३ १/८		२८४ ४/९		३२०		३४१ १/३		३६०		३७९ ७/२७		४२६ २/३		४५५ १/९		४८०

या मूर्च्छनेत नऊ स्वर आहेत, म्हणून हा जनकथाट होतो. यांतील तीव्र मध्यम वर्ज्य करिता आठस्वरी; तीव्र मध्यम व तीव्र निषाद वर्ज्य करिता सातस्वरी; व कोमल मध्यम व कोमल निषाद वर्ज्य करिता सातस्वरी असे थाट मिळतात.

तीव्रमध्यम (३४१ १/३) वर्ज्य करिता मिळणारा थाट

सा	२	रे॒	४	ग॒	३	म्	४	प	२	ध॒	३	नी॒	२	नी	२	सां
२४०		२५३ १/८		२८४ ४/९		३२०		३६०		३७९ ७/२७		४२६ २/३		४५५ १/९		४८०

यातून मिळणारे आधुनिक राग

१. लाचारी तोडी	वादी पंचम	संवादी षड्ज
२. गान्धारी तोडी	वादी को. धैवत	संवादी को. गान्धार
३. खट	वादी षड्ज	संवादी शु. मध्यम

या मूर्च्छनेतून कोमल मध्यम (३२०) व कोमल निषाद (४२६$\frac{२}{३}$) वर्ज्य करिता —

सा	२ रे॒	४ ग॒	५ म	२ प	२ ध॒	५ नी	२ सां
२४०	२५३$\frac{१}{८}$	२८४$\frac{४}{९}$	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	३७९$\frac{७}{२७}$	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

या मूर्च्छनेतून मिळणारे राग–

१. शुद्ध तोडी	वादी को. धैवत	संवादी को. गान्धार
२. मियाकी तोडी	वादी को. धैवत	संवादी को. गान्धार
३. गुर्जरी तोडी	वादी को. धैवत	संवादी को. गान्धार
४. बहादुरी तोडी	वादी को. धैवत	संवादी को. गान्धार

वरील मूर्च्छनेतून (नऊस्वरी थाटातून) तीव्र मध्यम व तीव्र निषाद वर्ज्य करिता सातस्वरी थाट मिळतो तो —

सा	२ रे॒	४ ग॒	३ म	४ प	२ ध॒	३ नी॒	४ सां
२४०	२५३$\frac{}{८}$	२८४$\frac{४}{९}$	३२०	३६०	३७९$\frac{७}{२७}$	४२६$\frac{२}{३}$	४८०

या थाटातून मिळणारे राग—

१. बिलासखानी तोडी	वादी धैवत	संवादी गान्धार
२. गान्धारी तोडी	वादी धैवत	संवादी गान्धार
३. उतरी असावरी	वादी धैवत	संवादी गान्धार

प्रचलित भारतीय शास्त्रीय गायनपद्धतीतील रागगायन हे परंपरेने आणि उत्क्रांतीने बदलत आधुनिक ख्यालपद्धतीला येऊन पोहोचले आहे. गायनविद्या ही अनादिकालापासून चालत आलेली आहे. कालांतराने पद्धतीत फरक झाले, हे संगीताच्या इतिहासावरून कळून येते. असे असले, तरी या परिवर्तनात ध्वनि-स्वर-शास्त्र-मूर्च्छनापद्धती कायम आहेत व आजही त्या कार्यवाही आहेत. हिंदुस्थानी पद्धतीतील मेल-थाट-राग या मूर्च्छनांपासून अविभक्त आहेत. प्राचीन अर्वाचीन श्रुति-स्वर-शास्त्र यातही बदल नाही. या महत्त्वाच्या दृष्टिकोणाने प्रचलित थाट-रागपद्धतीचा प्राचीन मूर्च्छनांशी संबंध जोडून येथे विचार मांडिले आहेत. त्यांकडे जिज्ञासू वाचकांनी समंजसपणाने पहावे व त्यांचा विचार करावा.

पं. भातखंडे यांचे दहा थाट व त्या दहा थाटांतून निर्माण होणारे जन्य राग यांची माहिती जाणकारांना आहे. परंतु सर्वच थाटांना तेच-तेच बारा स्वर व त्यांचा अनुक्रमे आवश्यकतेने वापर भारतीय संगीताच्या अभिजात वैशिष्ट्याच्या दृष्टीने अशास्त्रीय वाटतो. याचे कारण दिनमानानुसार रागांचे वैशिष्ट्य व प्रयोजन

या बाराच स्वरांत पाळले जात नाही. म्हणून प्राचीन ग्रंथकारांनी मानिलेल्या श्रुतिस्वरमूर्च्छना, जाती, स्वरसाधारण, जातिसाधारण यांना फार महत्त्व आहे. सूक्ष्म स्वरभेदांमुळे रागभेद हे हिंदुस्थानी गायकी संगीताचे खास परंतु शास्त्रीय वैशिष्टय आहे. हे प्राचीन शास्त्राचा अभ्यास करिता समजून येणारे आहे.

भारतीय अभिजात शास्त्रीय संगीताचे शास्त्र आम्ही जाणतो, हा कलाकारांचा दावा फोल आहे. संगीताचे शास्त्र सखोल व प्रमाणयुक्त आहे. रागांचे जनकथाट, जन्यराग, संकीर्ण, संपूर्ण, षाडव-औडुव, स्वरांची वर्जावर्ज्यता, दिनमान, मन्द्र-मध्य-तार, विलंबित-मध्य-द्रुत, रागांचे वादीसंवादी, अनुवादी, विवादी, प्राचीन व प्रचलित यांतील एकता, फरक या सर्व गोष्टींचा चांगला अभ्यास हवा. हा विषय जिज्ञासेने समजावून घेतला, तर ध्वनिशास्त्र, प्राचीन आचार्य-पंडितांची बुद्धिमत्ता, त्यांनी प्रस्थापित केलेले व वैज्ञानिक उपकरणसाधनांविना बांधिलेले सिद्धांत हे आज विज्ञानयुगात निर्मळ सातत्याने तंतोतंत खरे ठरतात, याचा अनुभव येतो.

योग्य मार्गाने केलेल्या संशोधनात या गोष्टी उघड होतात आणि निगर्वी व स्वच्छ मनोधारणेत त्यांचा प्रत्यय येतो.

पं. वि. ना. भातखंडे आणि त्यांचे दहा थाट

मागील प्रकरणात आधुनिक जनकजन्यराग-थाट व या थाटांचा प्राचीन मूर्च्छनांशी संबंध श्रुत्यंतरानी, कंपनसंख्यांनी व गुणोत्तरांनी कसा सिद्ध होतो, याची आणि वादीसंवादी स्वर इत्यादींची चर्चा केली आहे.

पं. भातखंडे यांनी आपल्या हिंदुस्थानी संगीतपद्धतीत समयकालीन राग, त्यांचे थाट यांचे वर्गीकरण केलेले आहे. त्यांचे एकूण थाट दहा. या दहा थाटांत जनक व जन्य कोणते, याचा शास्त्रीय विचार वा मार्गदर्शन नाही. त्यातील भारतीय संगीतातील श्रुती आणि एकंदर शास्त्र यांविषयी संशोधनात्मक विचारही सयुक्तिक नाहीत. माहिती प्रचंड आहे. प्राचीनांचे ग्रंथभांडार त्यांनी परिश्रमपूर्वक खुले केले आहे. याबद्दल त्यांचे ऋणी राहणे कर्तव्य आहे. भारतीय अभिजात शास्त्रीय संगीतात अभिजात म्हणजे काय, ही अभिजातता कशामुळे, हे विशद करून सांगणे म्हणजे संगीताच्या शास्त्राचे परिपूर्ण ज्ञान, त्याचा योग्य उपयोग आणि समज ही आवश्यक आहेत. पं. भातखंडे विद्वान होते; स्वतः तंतकार होते. संगीताचे शास्त्र हे वीणातंत्रीवरून तयार झाले आहे. या तंत्रीवरील प्रयोगांच्या साहाय्याने आणि अनुभवाने कित्येक गोष्टींचा उलगडा होऊन तो वास्तविक मुद्देसूद रितीने त्यांना मांडिता आला असता. असो. आता पं. भातखंडे यांचे दहा थाट क्रमाने घेऊन त्यांबद्दल साधकबाधक चर्चा करावयाची आहे.

(१) **बिलावल**

बिलावलथाट मूलभूत स्वरथाटातून उत्पन्न होतो, असे पंडितजींचे ग्रंथगत मत आहे.

यातील वादी धैवत, संवादी गान्धार.

बिलावल थाटातून हा संपूर्ण राग निर्माण होतो.

हिंदुस्तानी संगीताचे मूलभूत षड्जग्रामिक स्वरसप्तक असे आहे (श्रुती व कंपनसंख्या आमच्या) —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	४ ध	३ नी	२ सा
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

यांतील वादी धैवत चतुःश्रुतिक (४०५ कंपने) व संवादी गान्धार त्रिश्रुतिक (३०० कंपने) यांचा निसर्गतःच संवाद घडून येत नाही. बिलावलथाटातील राग दिले आहेत ते असे — १. हेमकल्याण २. यमनी बिलावल ३. देवगिरी ४. सरपरदा ५. ओडव देवगिरी ६. लच्छासाख ७. शुक्लबिलावल ८. कुकुभ ९. नटबिलावल १० नट ११. नटनारायण १२. नटबिहाग १३. बिहागडा १४. पटबिहाग १५. सावनी १६. कामोदनाट १७. केदारनाट १८. मलुहा केदार १९. मलुहा २०. जलधर केदार २१. दुर्गा २२. छायानट २३. छाया-तिलक २४. गुणकली २५. पहाडी २६ मांड २७ मेवाड २८. हंसध्वनी.

पं. भातखंडे यांच्या बिलावल थाटाच्या जन्यरागांची यादी वर दिली आहे.

वास्तविक वरील बिलावल मानिला, तर त्याच्या वादीसंवादींतच संवाद नाही. मग प्रश्न असा उभा रहातो की, हा खरोखर बिलावल ठरतो का ? बिलावलची उत्पत्ती मुळात खमाजथाटातून आहे.

खमाज थाटाचे स्वर, श्रुती, कंपने —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	३ ध	२ नी॒	२ नी	२ सा
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४२६ २/३	४५५ १/९	४८०

खमाजाचा वादी गान्धार, संवादी धैवत. यांत साहजिकच संवाद आहे. या थाटातून मिळणारे आधुनिक राग — १. खमाज २. झिंजोटी ३. तिलंग ४ तिलककामोद ५. रागेश्री ६. खंबावती ७. मांड ८. बिहागडा ९. शुक्लबिलावल १०. अलैया बिलावल ११. नटबिलावल १२. कुकुभ १३. देवगिरी १४. सर-परदा १५. लच्छासाख १६. नारायणी १७. वृंदावनी सारंग १८. बडहंस-सारंग १९ सामंत-सारंग २०. शुद्धमल्लार २१. सूरमल्लार २२. नटमल्लार २३. मियाँ मल्लार २४. मेघ वगैरे.

इतके राग उत्पन्न करणारा स्वतः खमाज मात्र केदार या जनकथाटातून निर्माण होतो.

केदाराचे स्वर, श्रुती, कंपने —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	२ म	२ प	३ ध	२ नी़	२ नी		२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३४१ १/३	३६०	४००	४२६ २/३	४५५ १/९		४८०

याचा वादी शुद्धमध्यम (३२०), संवादी षड्ज (२४०).

यातून उत्पन्न होणारे राग –

१. केदार २. कामोद ३. नटकेदार ४. छायानट ५. हमीर ६. गौड-सारंग ७. शुद्धसारंग.

या संपूर्ण नऊस्वरी केदार जनकथाटातून उत्पन्न होणारा राग —

शुद्धकल्याण — स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	२ म	२ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३४१ १/३	३६०	४००	४५५ १/९	४८०

याचा वादी गान्धार किंवा ऋषभ, संवादी धैवत किंवा पचम.

या केदारजन्य थाटातील राग —

१. शुद्धकल्याण २. यमनकल्याण ३. यमनी बिलावल ४. मलुहा-केदार ५. बिहाग ७. श्याम ७. पहाडी.

शुद्धकल्याण या आठस्वरी थाटातून **यमन**राग – स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	३ ग	४ म	२ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३४१ १/३	३६०	४००	४५५ १/९	४८०

याचा वादी गान्धार (३००), संवादी धैवत (४००).

यातून मिळणारे राग–

१. यमन २. हिंडोल ३. मालश्री ४. हंसध्वनी ५ जैतकल्याण ६. भूप.

बिलावलची उत्पत्ती खमाजातून आहे, हे सांगितले आहेच.

बिलावलचे स्वर — श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५५ १/९	४८०

वादी धैवत (४००), संवादी गांधार (३००).

यातून मिळणारे राग —

१. शुद्धबिलावल (शुक्लबिलावल) २. दुर्गा ३. शुद्धनट ४. जलधर ५. हेमकल्याण ६. भिन्नषड्ज ७. साबनी कल्याण ८. गुणकली ९. आशागौड १०. भवसाख.

कांबोजीथाट केदारजन्य आहे. स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	४ रे	३ ग	२ म	४ प	३ ध	२ नी	४ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४२६$\frac{२}{३}$	४८०

याचा वादी षड्ज (२४०), संवादी पंचम (३६०).

यातून मिळणारे राग —

१. कांबोजी २. मधमाद सारंग ३. मधुरध्वनी.

पं. भातखंडे यांचा बिलावल हा बिलावल नव्हे.

तर कोणता राग ? याविषयी विचार करिता पंडितजींनी बिलावल राग-थाटाचे वादी-संवादी जे धैवत व गान्धार दिले आहेत, त्यांत संवाद नाही, हे लक्षात घेतले पाहिजे. चतुःश्रुतिक ४०५ कंपनांच्या धैवताच्या जागी जर त्रिश्रुतिक ४०० कंपनांचा धैवत घेतला, तर संवादी त्रिश्रुतिक ३०० कंपनांच्या गान्धाराशी हा वादी ठीक जमतो. पण बिलावलचा वादी धैवत ४०० कंपनांचाच हवा असतो. यामुळे धैवतापुढील ४५०चा निषाद आपोआपच ४५५$\frac{१}{६}$ कंपनांचा होतो. बिलावलचे आधुनिक स्वरसप्तक वर दिले आहे.

पं. भातखंडे याचा बिलावल म्हणजे आधुनिक शंकरा आहे, बिलावल नव्हे.

आधुनिक शंकराचे स्वर – श्रुतिकंपनांसह —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	४ ध	३ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

याचा वादी निषाद (४५०), संवादी गान्धार (३००) हे षड्ज-पंचमभावाने वादीसंवादी होतात. गुणोत्तर $\frac{२}{३}$ = २ : ३ असे आहे.

पं. भातखंडे यांनी दिलेल्या बिलावलथाटाचे स्वरसप्तक व आधनिक शंकराचे स्वरसप्तक एक आहे, व हेच सप्तक हिंदुस्थानी संगीताचे षड्जग्रामी मूलभूत स्वर-सप्तक आहे.

शंकराच्या स्वरांतील संवाद —

सा	—	म	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
२४०		३२०	= $\frac{३}{४}$ ३ : ४ गुणोत्तर
सा	—	प	षड्ज-पंचम-भावी संवाद
२४०		३६०	= $\frac{२}{३}$ = २ : ३
रे	—	प	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
२७०		३६०	= $\frac{३}{४}$ = ३ : ४

रे	–	ध	षड्ज-पंचम-भावी संवाद
२७०		४५०	= $\frac{2}{3}$ = २ : ३
ग	–	ध	संवाद नाही.
३००		४५०	
ग	–	नी	षड्ज-पंचम-भावी संवाद
३००		४५०	= $\frac{2}{3}$ = २ : ३
म्	–	नी	संवाद नाही.
३२०		४५०	

आधुनिक शंकररागाची प्राचीन मूर्च्छना

ही षड्जग्रामिक शुद्धस्वरी ' रजनी ' मूर्च्छना होय. या मूर्च्छनेचे स्वर व श्रुती–

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

आधुनिक रूपांतर – स्वर-श्रुति-कंपनांसह –

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	४ ध	३ नी	२ स
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०

पं. भातखंडे

(२) **खमाज** –– स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	४ ध	२ नी्	४ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०

याचा वादी-गान्धार (३०० कंपने), संवादी निषाद (४३२).

या वादी-संवादींत मुळातच संवाद नाही.

प्रचलित खमाजाचा वादी गान्धार व संवादी धैवत आहे. परंतु वरील सप्तकात या वादीसंवादींत विवाद आहे. यासाठी ३००-च्या वादी गान्धाराशी संवाद करणारा ४००-चा त्रिश्रुतिक धवत हवा.

खमाज-रागथाटाचे आधुनिक स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	४ प	३ ध	२ नी्	२ नी	२ सा
२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४२६$\frac{2}{3}$	४५५$\frac{1}{9}$	४८०

खमाज राग-थाटाची उत्पत्ती केदारथाटातून होते. केदार या जनकथाटातून खमाज हा जन्यथाट संभवतो. केदाराचे स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	४ रे	३ ग	२ म्	२ म	२ प	३ ध	२ नी्	२ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४२६$\frac{२}{३}$	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

या थाटातून प्रचलित तीव्र मध्यम (३४१$\frac{१}{३}$ कंपनांचा) वर्ज्य करिता मिळणारा थाट प्रचलित खमाज होय. केदाराची प्राचीन मूर्च्छना मागील प्रकरणात दिली आहे.

(३) **काफी** — स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	२ ग्	३ म्	४ प	४ ध	२ नी्	३ सां
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०

पं. भातखंडे यांचा काफीथाट वरीलप्रमाणे आहे. याचा वादी पंचम (३६०) व संवादी षड्ज (२४०) हे ठीक आहे. परंतु प्रचलित काफीरागाचे वादी-संवादी पंचम-षड्ज आहेत काय ? आणि काफीचा जनकथाट कोणता ?

प्रचलित काफीचे वास्तव स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	४ रे	२ ग्	३ म्	४ प	४ ध	२ नी्	३ सां
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०

या स्वरांप्रमाणेंच पं. भातखंडे यांचा काफीथाट असावा. परंतु काफीथाटाचे वादी-संवादी जे त्यांनी पंचम-षड्ज मानिले आहेत, ते तसे नसून काफीचा वादी पंचम व संवादी ऋषभ आहे. म्हणजे पंचम-षड्जांत षड्ज-पंचम-भावी संवाद नसून पंचम-ऋषभांत — षड्ज-मध्यभावी वादीसंवादींत संवाद आहे. काफी हा जन्यराग होय. या रागाचा जनकथाट प्रचलित सिंधकाफी थाट होय.

प्रचलित सिंधकाफीची स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	४ रे	२ ग्	१ ग	२ म्	४ प	४ ध	२ नी्	१ नी	२ सां
२४०	२७०	२८८	३००	३२०	३६०	४०५	४३२	४५०	४८०

यांतून शुद्धगान्धार (३००) व शुद्धनिषाद (४५०) हे स्वर वर्ज्य करिता प्रचलित काफीचा वरीलप्रमाणे थाट तयार होतो.

प्रचलित सिंधकाफीची प्राचीन मूर्च्छना —

षड्जग्रामिक प्रथममूर्च्छना ' उत्तरमन्द्रा ' होय. ही मूर्च्छना षड्जारंभक आहे. भरतशार्ङ्गदेवांच्या स्वरसाधारण-प्रकरणाप्रमाणे सा-म-प-च्युत काकल्यन्तर रूपात ही मूर्च्छना —

सा ४ रे २ ग १ अं.ग २ म ४ प ४ ध २ नी १ नी २ सा

आधुनिक रूपांतर – स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	२ ग्	१ ग	२ म्	४ प	४ ध	२ नी्	१ नी	२ सां
२४०	२७०	२८८	३००	३२०	३६०	४०५	४३२	४५०	४८०

यांतून शुद्धगान्धार (३००) व शुद्धनिषाद (४५०) हे दोन स्वर वर्ज्य करिता प्रचलित काफीचा थाट मिळतो.

काफी थाट दुसऱ्या प्राचीन 'कलोपनता' मूर्च्छनेतूनही मिळू शकतो.

प्राचीन 'कलोपनता' शुद्ध मूर्च्छना — स्वर-श्रुती —

आरंभक स्वर शुद्ध ऋषभ —

रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सा ३ रे

यांत अन्तरकाकलींचा समावेश करिता —

रे ४ अं.ग २ म ३ प ४ ध ४ का.नी. २ सा ३ रे

आधुनिक रूपांतर – स्वर-श्रुति-कंपनांसह –

सा	४ रे	२ ग्	३ म्	४ प	४ ध	२ नी	३ सां
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	४०५	४३२	४८०

याप्रमाणे आधुनिक काफी थाट आहे.

(४) आसावरी

पं. भातखंडे याची आसावरी – स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	४ रे	२ ग्	३ म	४-प	२ ध्	४ नी्	३ सां
२४०	२७०	२८८	३२०	३६०	३८४	४३२	४८०

या रागाचे वादीसंवादी ग्रंथात दिलेले नाहीत. (क्र. पु.माला, भाग २) —
प्रचलित आसावरीचे वास्तव स्वर – श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	१ ग्	४ म	४ प	१ ध्	४ नी्	४ सां
२४०	२७०	२८४ ४/९	३२०	३६०	३७९ ७/२७	४२६ २/३	४८०

या थाटात वादी धैवत (३७९ ७/२७), संवादी गान्धार (२८४ ४/९). या वादी-वादींत षड्ज-मध्यम-भाव आहे.

प्राचीन मूर्च्छनेतून प्रचलित आसावरी —

प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्ध ' उत्तरायता ' मूर्च्छना धैवतारंभक आहे. या मूर्च्छनेचे स्वर व श्रुती —

ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध

षड्ज-मध्यम-पंचम च्युत केले, तर हीच मूर्च्छना

ध २ नी ३ सा ४ रे २ ग ३ म ४ प ४ ध

अशी होते. यांत अन्तरकाकलींचा समावेश करिता

ध ४ का.नी १ सा ४ रे ४ अं.ग १ म ४ प ४ ध

अशी होते.

या मूर्च्छनेचे आधुनिक रूपांतर – स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	४ रे	१ ग्	४ म	४ प	१ ध्	४ नी्	४ सा
२४०	२७०	२८४$\frac{४}{९}$	३२०	३६०	३७९$\frac{७}{२७}$	४२६$\frac{२}{३}$	४८०

हा आधुनिक आसावरीरागाचा थाट आहे.

पं. भातखंडे आपल्या ग्रंथात आसावरीथाटाबद्दल लिहितात —

" असावरी असावरी थाटातून. यात गान्धार, धैवत, निषाद हे कोमल आहेत. बाकीचे शुद्ध. हा राग फार लोकप्रिय आहे. समय दिवसाचा दुसरा प्रहर. आरोहात गान्धार-निषाद वर्ज्य करितात. अवरोह संपूर्ण आहे. म्हणून जाती औडुव-संपूर्ण आहे. या रागासारखे दिसणारे दुसरे राग जौनपुरी व गान्धारी. उत्तरेकडील असावरीत ऋषभ कोमल घेतात. ख्यालगायकीत ऋषभ तीव्र घेताना आढळतो. असावरीचे प्रकार दोन. दोन्ही मधुर आहेत. जलद तानात कोमल रे-चा प्रयोग गैरसोयीचा, त्यामुळे तीव्र ऋषभ घेण्याचा प्रघात आहे. या रागाची खुबी गान्धार, पंचम व धैवत या स्वरांवर आहे. हा राग आरोहात स्पष्ट होतो. "

(५) पं. भातखंडे यांचा **भैरवी** थाट — स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	२ रे्	४ ग्	३ म	४ प	२ ध्	४ नी्	३ सां
२४०	२५६	२८८	३२०	३६०	३८४	४३२	४८०

वादी मध्यम (३२०), संवादी षड्ज (२४०).

यासंबंधी पं. भातखंडे म्हणतात —

" भैरवी भैरवी थाटातून. यात सा-प शुद्ध. बाकीचे स्वर कोमल आहेत. राग संपूर्ण आहे. काही गुणी लोक धैवत वादी मानितात. या दोन्ही मतांची गीते प्रचारात आहेत. समय प्रातःकाल. कोणी सार्वकालिक मानितात. आरोहात अनेक वेळा तीव्र ऋषभ वापरला जातो. तथापि तो स्वर या रागाच्या नियत स्वरांपैकी

नाही, हे लक्षात घेणे. प्राचीन ग्रंथांत भैरवीत ऋषभ तीव्र सांगितलेला आढळतो. असा प्रचार दक्षिणेत अद्याप आहे. हा राग अतिलोकप्रिय आहे. या रागात ख्याल पुष्कळ कमी; गझल, ठुमरी, टप्पा पुष्कळ आहेत. या रागाची खुबी सा–ग व प–ध या स्वरांवर अधिक अवलंबून असते. मध्यमाचे प्राधान्य मानणारे मध्यमाला ठिकठिकाणी आणून गान्धाराचे महत्त्व कमी करतात."

भैरवीची वास्तव स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	२ रे॒	४ ग॒	३ म्	४ प	२ ध॒	४ नी	३ सां
२४०	२५६	२८८	३२०	३६०	३८४	४३२	४८०

भैरवीचा वादी को. धैवत (३८४), संवादी को. गान्धार (२८८). पं. भातखंडे यांनी वादी-संवादी मध्यम व षड्ज दिले आहेत. या रागाची खुबी सा–ग व प–ध या स्वरांत असते, असे पंडितजी म्हणतात. यांतच वादी-संवादी कोमल धैवत व कोमल गान्धार यांचे वैशिष्ट्य आहे.

भैरवीथाट हा जन्य थाट आहे. हा थाट सिंधभैरवी या जनकथाटातून संभवतो.

सिंधभैरवीचे स्वर — श्रुति-कंपनांसह —

सा	२ रे॒	२ रे	२ ग॒	३ म्	४ प	२ ध॒	२ ध	२ नी	३ सां
२४०	२५६	२७०	२८८	३२०	३६०	३८४	४०५	४३२	४८०

हा थाट नऊस्वरी अर्थात जनकथाट ठरतो. या थाटातून संभवणारे प्रचलित राग-थाट—

१. सिंधभैरवी, वादी पंचम, संवादी षड्ज २. देसी, दोन-ऋषभ-धैवत-प्रकार. ३. शुद्ध काफी ४. शुद्ध भैरवी ५. दरबारी ६. मालकंस ७. भूपाल ८. अडाणा ९. नायकी १०. सुहा (कोमल धैवतप्रकार) ११. कौशी.

सिंधभैरवीची प्राचीन मूर्च्छना —

प्राचीन मध्यमग्रामिक 'कलोपनता' शुद्ध व काकल्यंतर स्वरांसह —

कलोपनता शुद्धस्वरी – आरंभक स्वर ऋषभ —

रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी २ सां ३ रें

अन्तरकाकलीयुक्त —

रे २ ग २ अं. ग २ म ३ प ४ ध २ नी २ का. नी २ सा ३ रे

आधुनिक रूपांतर —

सा	२ रे॒	२ रे	२ ग॒	३ म्	४ प	२ ध॒	२ ध	२ नी	३ सां
२४०	२५६	२७०	२८८	३२०	३६०	३८४	४०५	४३२	४८०

(६) पं. भातखंडे यांचा

भैरवथाट — स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा २ रे॒ ५ ग २ म ४ प २ ध॒ ५ नी २ सां
२४० २५६ ३०० ३२० ३६० ३८४ ४५० ४८०

वादी धैवत (३८४), संवादी ऋषभ (२५६). भैरवराग हा प्राचीन आद्य षड्रागांपैकी प्रमुख राग आहे, असा उल्लेख प्राचीन ग्रंथात आहे. भैरवाचे प्राचीन स्वर व प्रचलित रूप यांत फरक आढळून येतो. प्रचलित भैरवराग हा दिनमानातील दोन संधिप्रकाशकालातील प्रातःकालचा राग आहे.

भैरव-राग-थाटाचे वास्तव स्वर-श्रुति-कंपने —

सा ३ रे॒ ५ ग २ म् ४ प २ ध॒ ५ नी २ सां
२४० २५३$\frac{१}{८}$ ३०० ३२० ३६० ३७९$\frac{११}{१६}$ ४५० ४८०

भैरव हा जन्य राग-थाट आहे. याचा जनक राग-थाट प्रचलित रामकली आहे.

प्रचलित रामकली – स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा २ रे॒ ५ ग २ म् २ म २ प २ ध॒ ३ नी॒ २ नी २ सां
२४० २५३$\frac{१}{८}$ ३०० ३२० ३३७$\frac{१}{२}$ ३६० ३७९$\frac{११}{१६}$ ४२६$\frac{२}{३}$ ४५० ४८०

यांतील रे-ध-नी अतिकोमल आहेत.

पं. भातखंडे यांच्या सरसकटच्या बारा स्वरांमुळे त्यांच्या भैरवथाटात रे-ध कोमल, म्हणजे भैरवातील वास्तविक रे-ध-पेक्षा एका श्रुतीने चढे आहेत. भैरवाचा वादी धैवत (३७९$\frac{११}{१६}$) व संवादी ऋषभ (२५३$\frac{१}{८}$) हे आहेत.

प्रचलित रामकली या जनकथाटाची प्राचीन मूर्च्छना —

प्राचीन षड्जग्रामिक ' रजनी ' मूर्च्छना होय.

शुद्ध ' रजनी ' मूर्च्छना — आरंभक स्वर निषाद. —

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी

यांत अन्तरकाकलींचा समावेश करिता

नी २ का. नी २ सा ३ रे २ ग २ अं. ग २ म ४ प ३ ध २ नी

आधुनिक रूपांतर —

सा २ रे॒ २ रे ३ ग २ म् २ म २ प ४ ध ३ नी २ सा

आधुनिक रूपांतरात प ते सां ९ श्रुतींचे अंतर आहे. प ४ ध ३ नी २ सां यांतील प ते ध ४ श्रुतींत प २ ध ५ नी २ सां किंवा प २ ध् ३ नी २ नी २ सां असे जे स्वर मिळतात, तेच रामकलीथाटाचे होत.

रामकली-थाटातून मिळणारे प्रचलित राग

१. रामकली		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
	किंवा	वादी	पंचम	संवादी	षड्ज
२. आनंदभैरव		वादी	षड्ज	संवादी	मध्यम
३. सौराष्ट्रभैरव		वादी	षड्ज	संवादी	पंचम
४. कालिंगडा (दोन मध्यम)		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
५. अहीरभैरव		वादी	मध्यम	संवादी	षड्ज
६. भैरव		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
७. जोगिया		वादी	षड्ज	संवादी	मध्यम
८. गुणकली		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
९. बिभास		वादी	धैवत	संवादी	ऋषभ
१०. झीलफ		वादी	मध्यम	संवादी	षड्ज
११. हिजाज		वादी	मध्यम	संवादी	षड्ज

भैरवराग हा प्रातःकालचा राग आहे. या रागाच्या थाटातील ऋषभ-धैवत-निषाद हे स्वर अतिकोमल आहेत, हे त्यांच्या कंपनसंख्येवरून कळून येते. या प्रचलित भैरवातील ऋषभ २५३$\frac{१}{८}$ कंपनांचा आहे, व तो षड्जापासून एका श्रुत्यंतरावर आहे. मग तो द्विश्रुतिक कसा, असा प्रश्न उद्भवतो. याचे उत्तर—

प्राचीनांचा श्रुती हा विषय उपयुक्त. तसाच मानिला तर सोपा, किंवा गहनही आहे. सप्तकात सात शुद्ध स्वर व बावीस श्रुती, याबद्दल वाद नाही. बावीस श्रुती याही षड्जपंचमभावाने संवादी आहेत. प्राचीन ग्रंथकारांची चतुःश्रुति-त्रिश्रुति-द्विश्रुती ही स्वरांतरेही महत्त्वाची आहेत. श्रुती समप्रमाण, समान अंतराच्या नाहीत, हे आतापर्यंतच्या विवेचनात अनेकदा सांगितले आहे. मात्र पं. भातखंडे याच्या ग्रंथगत मतांत या विषयाची अनास्था आढळून येते. एक श्रुत्यंतर निरनिराळ्या तऱ्हेने व त्याची किंमत प्रमाणाने प्राप्त होते, हे मागे दर्शविले आहे. एका श्रुतीच्या किंमत-प्रमाणांत फरक पडला, तर द्विश्रुत्यंतरातही प्रसंगानुसार फरक पडतो आणि त्यांच्या कंपनांतही फरक पडतो. शिवाय, प्राचीनांचे सा-म-प च्युत आणि अन्तरकाकली स्वर यांमुळे ध्वनिशास्त्राच्या दृष्टीने व प्रयोगानेही कंपनसंख्येत

फरक पडतो. उदा.   प   ४ ध   ३ नी   २ सा यांतील चतुःश्रुति-धैवताची
              ३६०   ४०५   ४५०   ४८०

कंपने ४०५ व त्रिश्रुतिक निषादाची कंपने ४५० आहेत. हाच चतुश्रुतिक धैवत त्रिश्रुतिक करिता ४०० कंपनांचा होते. या क्रियेत ४०५ उणे ४०० = ५ कंपने उरतात. त्यांची व्यवस्था काय, हे पाहता धैवतापुढील त्रिश्रुतिक निषादाला ही कंपने निषाद स्वस्थानी राहूनच अनायासे मिळतात, हे उघड आहे. धैवताची उरलेली ५ कंपने हवेत विरून जात नाहीत, हा या स्पष्टीकरणाचा हेतू आहे. नकाशा क्र ४६ याकडे नजर टाकिता सप्तकातील शुद्धस्वर व त्यांतील श्रुत्यंतरे यांच्या ज्या कंपनसंख्या दिल्या आहेत, त्यांत प्रत्येकी दोन श्रुती किंवा कंपनसंख्येतील फरक काढता कोणती श्रुती कोणाहून मोठी किंवा लहान, याचा सहज बोध होतो. शिवाय श्रुत्यंतरांची भावदर्शक नावेही या नकाशावरून कळून येतात. प्रचलित षड्ज २४०. प्रचलित तीव्रा श्रतीवरील अतिकोमल ऋषभ $२५२\frac{६८}{८१}$ व कुमुद्वतीवरील कोमल ऋषभ $२५३\frac{१}{८}$ यांतील कंपनसंख्या पाहता षड्ज २४०, अतिकोमल ऋषभ $२५२\frac{६८}{८१}$ व $२५३\frac{१}{८}$ या दोन ऋषभांत मानवी कर्ण प्रस्थापित करील, असा फरक नाही. परंतु $२५३\frac{१}{८}$ व २५६ यांत मानवी कर्ण फरक जाणू शकतो आणि विशेषतः तंतुवाद्यावर (पड्यावर) हा फरक त्वरित जाणवतो. संगीताच्या ध्वनिशास्त्राची जननी वीणातंत्रीच आहे, हे मानिता प्रचलित इलेक्ट्रॉनिक्स प्रयोगात ध्वनींच्या कंपनसंख्या मिळतात. आणि कोणता ध्वनी काय योग्यतेचा, हेही कळून येते. भारतीय संगीतात योग्य ध्वनी म्हणजे गीतोपयोगी, रंजक व चित्ताला समाधान देणारा स्वर. अशा ध्वनींचाच बावीस श्रुतींत प्रामुख्याने समावेश आहे, हे समजल्यास $२५२\frac{६८}{८१}$-च्या ऋषभाचा उपयोग नसून $२५३\frac{१}{८}$-चा ऋषभ गीतोपयोगी ठरतो; आणि २४०-च षड्ज व $२५३\frac{१}{८}$-चा ऋषभ यांतील कंपनांतर पाहता $२५३\frac{१}{८}$-चा कोमल ऋष द्विश्रुतिक खरा; पण अतिकोमल मानावयाचा आहे. म्हणून भैरवाचा ऋषभ भातखंडे यांच्या मतानुसार २५६ कंपनांचा नसून $२५३\frac{१}{८}$-कंपनांचा, द्विश्रुतिक कोमल (=अतिकोमल) आहे. त्याचप्रमाणे धैवतही.

भरतमुनींचे सात शुद्ध आणि दोन विकृत मिळून नऊ स्वर. पं. शार्ङ्गदेवांचे सात शुद्ध व बारा विकृत मिळून एकोणीस स्वर. यांतील अर्थबोध लक्षात घेऊन प्रचलित भाषेत त्यांच्या कंपनसंख्यांचा विचार करिता गणितदृष्ट्या फरक पडतो, हे मानावयालाच हवे. प्राचीन 'साधारण' प्रकरणामुळे हा फरक इष्ट आहे. याचा समंजसपणे विचार होणे जरूर आहे. प्राचीनांच्या स्वरसाधारण-प्रकारामुळे आधुनिक रूपांतरांत फरक पडतात व कंपनसंख्येतही बदल घडून येऊन कंपनांच्या पूर्णांकात व अपूर्णांकातही बदल होतो. श्रुत्यंतराने एकश्रुतिक स्वर द्विश्रुत्यंतराच्या कक्षेत येतो. याचा खुलासा नकाशा क्र. ४६ यामध्ये केलेला

आहे. प्राचीन ग्रंथकारांचे श्रुति-स्वर, शुद्ध-विकृत, साधारण ही प्रकरणे निसर्ग-विरुद्ध नाहीत. निसर्गाचे यथार्थ आकलन आम्हांला होत नसेल, तर तो दोष आमचा आहे, प्राचीनांचा नव्हे. कारण प्राचीनांनी जे मांडिले आहे, ते आधुनिक राग-नियम व गायन यात प्रभावी ठरते.

राग किंवा थाट यांचे वैशिष्टय मानावयाचे, तर पं. भातखंडेप्रणीत बारा स्वरांत हे वैशिष्टय राहत नाही. रागवेला, रागथाट, वादी-संवादी, अनुवादी, विवादी वर्ज्यावर्ज्य, जन्यजनकता, संपूर्ण-षाडव-औडुवत्व, रस-भावना, कर्णगोचर रंजकत्व आणि चित्ताचे समाधान हा गायनाचा उद्देश असतो. या गोष्टी मानावयाच्या, तर बारा सुरांवरील सर्व रागथाटांची भिस्त यात या गोष्टी बसत नाहीत. अमक्या रागात तमका स्वर चढा, उतरा यांचा खल करिताना 'चढाउतरा' म्हणजे काय, याचा शास्त्रीय बोध होत नसतो. जी भाषा प्रत्यक्षात वापरली जाते, त्या भाषेचे साद्यंत शास्त्र असतेच, पण ते शोधून आत्मसात करून मांडिता आले पाहिजे; तरच भारतीय शास्त्रीय गायनकलेतील अभिजाततेला काही किंमत उरेल.

(७) पं. भातखंडे याचा कल्याणथाट -- स्वर-श्रुति-कंपनांसह --

सा	४ रे	३ ग	४ म	२ प	४ ध	३ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४०५	४५०	४८०

वादी-संवादी दिलेले नाहीत. या थाटातून यमन व यमनकल्याण यांची निर्मिती सांगितली आहे. कल्याणथाटातून मिळणारे राग — १. चंद्रकांत २. सावनी कल्याण ३. जैतकल्याण ४. शामकल्याण ५. मालश्री. कल्याणथाटातून यमन हा संपूर्ण राग होतो, असे म्हटले आहे. यमनात कोमल मध्यमाचा अल्पप्रयोग केल्यास यमनकल्याण होतो असे, म्हटले आहे.

पं. भातखंडे यांचा उपरोक्त कल्याणथाट म्हणजे शुद्धकल्याण मानावयाचा काय ? शिवाय, कल्याणथाट जनक की जन्य ? ज्या अर्थी या थाटातून उत्पन्न होणाऱ्या रागांची यादी दिली आहे, त्या अर्थी तो जनक मानावयाचा. उपरोक्त स्वर कल्याणथाटाचे मानिले, तर यमनथाटाचे स्वर कोणते, हा प्रश्न उरतोच. याचा शास्त्रोक्त विचार व्हावयाला हवा. कारण आम्हांला याची कदर नसली, तरी भारतीय संगीताबद्दल पाश्चात्त्य पंडित आस्था बाळगू लागले आहेत. त्यांना शास्त्राची आस्था आहे व जरुरी भासते. म्हणून शास्त्रोक्त काय, हे मांडिले पाहिजे. यासाठी शास्त्रीय संगीताचे मुद्देसूद शास्त्र कोणते, कल्याण व यमनकल्याण यांत फरक काय, याची कायदेशीर विचारणा पाश्चात्त्य करणार, व तशी वेळ आली असता या प्रश्नाचे समाधानकारक उत्तर तयार ठेवणे आपल्याला जरूर आहे. यासाठी पुढील मुद्दे —

पं. भातखंडे यांचा 'कल्याण' थाट --

सा	४ रे	३ ग	४ म	२ प	४ ध	३ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४०५	४५०	४८०

प्रचलित यमन या राग-थाटाची स्वर-श्रुति-कंपने --

सा	४ रे	३ ग	४ म	२ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

या दोन्ही थाटांच्या माडणीत थाटांच्या पूर्वांगात साम्य असले, तरी उत्तरांगात फरक दिसून येतो. पं. भातखंडे यांचा धैवत चतुःश्रुतिक आहे, पण प्रचलित यमनथाटातील धैवत त्रिश्रुतिक आहे. कंपने अनुक्रमे ४०५ व ४०० तसाच पं. भातखंडे यांचा कल्याणाचा निषाद त्रिश्रुतिक, म्हणजे ४५० कंपनांचा असला, तरी प्रचलित यमनाचा निषाद चतुःश्रुतिक, म्हणजे ४५५$\frac{१}{९}$ कंपनांचा आहे.

प्रचलित कल्याणथाट हा स्वतंत्र थाट नसून जन्य थाट आहे. कल्याण म्हणजे शुद्धकल्याण होय.

आधुनिक शुद्धकल्याण -- स्वर-श्रुति-कंपनांसह --

सा	४ रे	३ ग	२ म्	२ म	२ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२७०	३००	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५५$\frac{१}{९}$	४८०

यांतील वादी गान्धार (३००), संवादी धैवत (४००).

या थाटातील स्वरसंवाद —

सा	—	म	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
२४०		३२०	= $\frac{३}{४}$ = ३ : ४
सा	—	प	षड्ज-पंचम-भावी संवाद
२४०		३६०	= $\frac{२}{३}$ = २ : ३
रे	—	प	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
२७०		३६०	= $\frac{३}{४}$ = ३ : ४
रे	—	ध	संवाद नाही.
२७०		४००	
ग	—	ध	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
३००		४००	= $\frac{३}{४}$ = ३ : ४
ग	—	नी	संवाद नाही.
३००		४५५$\frac{१}{९}$	
म	—	नी	षड्ज-मध्यम-भावी संवाद
३४१$\frac{१}{३}$		४५५$\frac{१}{९}$	= $\frac{३}{४}$ = ३ : ४

प्रचलित केदार या जनकथाटातून शुद्धकल्याण --

प्रचलित केदार-स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा ४	रे ३	ग २	म् २	म २	प ३	ध २	नी् २	नी २	सा
२४०	२७०	३००	३२०	३४१$\frac{1}{3}$	३६०	४००	४२६$\frac{2}{3}$	४५५$\frac{1}{9}$	४८०

या थाटाची प्राचीन मूर्च्छना --

प्राचीन षड्जग्रामिक शुद्धासह काकल्यन्तर 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना होय.

षड्जग्रामिक शुद्ध 'मत्सरीकृता' मूर्च्छना — आरंभक स्वर मध्यम. स्वर-श्रुत्यंतरांसह —

म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म

अन्तरकाकली स्वरांचा अंतर्भाव करिता —

म ४ प ३ ध २ नी २ का.नी २ सा ३ रे २ ग २ अं. ग २ म

आधुनिक रूपांतर — श्रुति-स्वर-कंपनांसह —

सा ४	रे ३	ग २	म् २	म २	प ३	ध २	नी २	नी २	सां
२४०	२७०	३००	३२०	३४१$\frac{1}{3}$	३६०	४००	४२६$\frac{2}{3}$	४५५$\frac{1}{9}$	४८०

या 'केदार' या जनकथाटातून प्रचलित कोमल निषाद (प्राचीन शुद्ध-गान्धार) वर्ज्य करिता आधुनिक शुद्धकल्याण हा थाट मिळतो.

ज्या राग-थाटात तीव्र मध्यमाला महत्त्व दिले जाते, आणि तीव्र निषादाचे अस्तित्व असते, त्यात तीव्र निषादालाही महत्त्व असते. हे महत्त्व पं. भातखंडे यांच्या कल्याणथाटाच्या मांडणीत नाही. कारण ३४१$\frac{1}{3}$ कंपनांचा तीव्रमध्यम व पं. भातखंडे याचा ४५० कंपनांचा तीव्रनिषाद यांत संवाद नाही. प्रचलित शुद्ध-कल्याण या रागाचा थाट वर दिला आहे. त्यातून मिळणारे आधुनिक राग —

१. शुद्धकल्याण २. यमन ३. यमनकल्याण ४. छायानट ५. हमीर ६. शामकल्याण ७. पहाडी ८. बिहाग ९. यमनी बिलावल १०. सारंग ११. मलुहा केदार इत्यादी. प्रचलित शुद्धकल्याणथाटातून प्रचलित कोमल मध्यम (प्राचीन शुद्धनिषाद) वर्ज्य करिता प्रचलित यमनथाट प्राप्त होतो.

(८) पं. भातखंडे यांचा मारवाथाट -- स्वर-श्रुति-कंपनांसह --

सा २	रे ५	ग ४	म २	प ४	ध ३	नी २	सां
२४०	२५६	३००	३४१$\frac{1}{3}$	३६०	४०५	४५०	४८०

वादी ऋषभ (२५६), संवादी धैवत (४०५).

या दोन स्वरांत मुळातच संवाद नाही. यावरून पं. भातखंडे यांचे मारवा-थाटातील ऋषभ-धैवत वादी-संवादी खरे नव्हेत. या थाटातून मिळणाऱ्या रागांची यादी पं. भातखंडे यांच्या मते अशी — १ पूर्या किंवा पूरबा २. पूर्वकल्याण ३. माली-

गौरी ४. जैत (जेत) ५. वराटी (बरारी) ६. बिभास ७. पंचम ८. भटिहार (भटियार) ९. भंखार १०. सांजगिरी ११. ललितागौरी.

मारवा राग हा संधिप्रकाशकालातील आहे. दिनमानात एक प्रातःकाल व दुसरा सायंकाल असे दोन संधिप्रकाशकाल होत. ते सूर्योदय व सूर्यास्त हे समय होत. प्रातःसमयाचे राग, संध्याकाळचे व सायंसंधिप्रकाशाचे राग व थाट यांचा विचार करावयाचा आहे. त्यासाठी प्रथम मुलतानी या थाटाचा विचार करू या.–

प्रचलित मुलतानीचे वास्तव स्वर, श्रुति व कंपने ––

सा २ रे॒ ४ ग॒ ५ म २ प २ ध॒ ५ नी २ सां

२४० २५६ २८८ ३४१$\frac{1}{3}$ ३६० ३८४ ४५५$\frac{1}{2}$ ४८०

वादी पंचम (३६०), संवादी षड्ज (२४०).

यांतील स्वरसंवाद –

सा प रे॒ ध॒ ग॒ ध॒ म नी

२४०–३६० २५६–३८४ २८८–३८४ ३४१$\frac{1}{3}$–४५५$\frac{1}{2}$

या स्वरजोडयांत संवाद आहे.

या रागाची प्राचीन मूर्च्छना शुद्धासह अंतरकाकली षड्जग्रामिक अश्वक्रान्ता होय. ती क्रमाने मांडून पाहता —

शुद्ध अश्वक्रान्ता – आरंभक गान्धार —

ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग

यांत अन्तरकाकलींचा समावेश करिता —

ग २ अं. ग २ म ४ प ३ ध २ नी २ का. नी २ सा ३ रे २ ग

यांतील अंतरगान्धार आरंभक स्थानी आणून ठेविता —

अं. ग २ म ४ प ३ ध २ नी २ का. नी २ सा ३ रे २ ग २ अं. ग

या मूर्च्छनेचे आधुनिक रूपांतर —

सा २ रे ४ ग॒ ३ म २ म २ प २ ध॒ ३ नी २ नी २ सां

यांतील शुद्धमध्यम व कोमल निषाद वर्ज्य करिता मिळणारी मूर्च्छना—

सा २ रे॒ ४ ग॒ ५ म २ प २ ध॒ ५ नी २ सां

२४० २५६ २८८ ३४१$\frac{1}{3}$ ३६० ३८४ ४५५$\frac{1}{2}$ ४८०

हा आधुनिक मुलतानीचा थाट आहे.

आधुनिक वसंत –– स्वर-श्रुति-कंपनांसह –

सा २ रे॒ ५ ग २ म॒ २ म २ प २ ध॒ १ ध ४ नी २ सां

२४० २५६ ३०० ३२० ३४१$\frac{1}{3}$ ३६० ३८४ ४०० ४५० ४८०

वसंतथाटातून ४०० कंपनांचा तीव्र धैवत वर्ज्य करिता जो आठस्वरी थाट मिळतो, तो पूर्वी-रागाचा थाट होय.

आधुनिक पूर्वी-रागाची स्वर-श्रुति-कंपने —

सा २ रे॒ ५ ग २ म॒ २ म २ प २ ध॒ ५ नी २ सां
२४० २५६ ३०० ३२० ३४१$\frac{१}{३}$ ३६० ३८४ ४५० ४८०

वादी गान्धार (३००), संवादी निषाद (४५०).

पूर्वीथाटातून मिळणारे आधुनिक राग –

१. पूर्वी २. गौरी ३. परज.

वसंतथाटातून शुद्धमध्यम (३२०) व शुद्धधैवत (४००) हे वर्ज्य करिता मिळणारा आधुनिक राग —

श्री — स्वर-श्रुति-कंपनांसह –

सा २ रे॒ ५ ग ४ म २ प २ ध॒ ५ नी २ सां
२४० २५६ ३०० ३४१$\frac{१}{३}$ ३६० ३८४ ४५० ४८०

वादी कोमल ऋषभ (२५६), संवादी कोमल धैवत (३८४).

श्रीथाटातून मिळणारे आधुनिक राग —

१. श्री २. जैताश्री ३. पूर्याधनाश्री ४. दीपक ५. टंकी ६. मालवी ७. त्रिवेणी ८. हंसनारायणी ९. रेवा.

वसंतथाटातून कोमल धैवत (३८४) वर्ज्य करिता मिळणारा आठस्वरी आधुनिक रागथाट —

पंचम — स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा २ रे॒ ५ ग २ म॒ २ म २ प ३ ध ४ नी २ सां
२४० २५६ ३०० ३२० ३४१$\frac{१}{३}$ ३६० ४०० ४५० ४८०

या पंचमथाटाची उत्पत्ती प्राचीन मध्यमग्रामिक शुद्धासह काकल्यन्तर 'मार्गी' मूर्च्छनेतून होऊ शकते.

प्राचीन 'मार्गी' शुद्ध मूर्च्छना – आरंभक निषाद

नी ४ सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी.

अन्तरकाकलीयुक्त —

नी २ का. नी २ सा ३ रे २ ग २ अं. ग २ म ३ प ४ ध २ नी

आधुनिक रूपांतर —

सा	२ रे॒	५ ग	२ म्	२ म	२ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२५६	३००	३२०	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५०	४८०

वादी शुद्धमध्यम (३२०), संवादी षड्ज (२४०).

पंचमथाटातून मिळणारे आधुनिक जन्य राग —

१. पंचम (संपूर्ण प्रकार) २. मेघरंजनी ३. सोहोनी (दोन्ही-मध्यमप्रकार) ४. ललित ५. भटियार ६. भंकार.

वसंतथाटातून शुद्धमध्यम (३२०) व कोमल धैवत वर्ज्य करिता मिळणारा आधुनिक रागथाट —

पूरिया – पूर्व्या – स्वर-श्रुति-कंपनांसह —

सा	२ रे॒	५ ग	४ म॑	२ प	३ ध	४ नी	२ सां
२४०	२५६	३००	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	४००	४५०	४८०

वादी गान्धार (३००), संवादी निषाद (४५०).

पूरियाथाटातून संभवणारे आधुनिक राग —

१. पूरिया २. वराटी ३. मालीगौरी ४. जैत ५. रैनकी पूरिया ६. मारवा. वादीगान्धार (३००), संवादी धैवत (४००).

(९) पं. भातखंडे यांचा पूर्वीथाट – स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	२ रे॒	५ ग	४ म	२ प	२ ध	५ नी	२ सां
२४०	२५६	३००	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	३८४	४५०	४८०

वादी गान्धार (३००), संवादी निषाद (४५०).

यांतील वादीसंवादींबद्दल मतभेद नाही. पूर्वी व पूरिया यांतील फरक वर दिलाच आहे. पूर्वी व मारवा यांची उत्पत्ती कोणत्या जनकथाटातून होते. याचाही खुलासा सोदाहरण केला आहे.

(१०) पं. भातखंडे यांचा तोडीथाट – स्वर-श्रुति-कंपने —

सा	२ रे	४ ग्	५ म	२ प	२ ध्	५ नी	२ सां
२४०	२५६	२८८	३४१$\frac{१}{३}$	३६०	३८४	४५०	४८०

वादी कोमल धैवत (३८४), संवादी कोमल गान्धार (२८८).

तोडीथाटासंबंधी पं. भातखंडे यांचे ग्रंथगत मत —

"याच (तोडी) थाटातून उत्पन्न होणाऱ्या मुलतानी रागांत.." वगैरे. या वाक्याचा अर्थ असा होतो की, तोडीथाटातून मुलतानीरागाची निर्मिती होते. वास्तविक तोडी हा सकाळचा व मुलतानी सायंकाळचा राग आहे. पं. भातखंडे यांची थाटपद्धती बाराच सुरांच्या अधीन असल्यामुळे थाटातील स्वरांत, म्हणजे किमतींत फरक नाही. त्यामुळे या स्वरांना सकाळ व सायंकाळ ही दोन्ही सारखीच, यात नवल नाही.

आधुनिक तोडीचे वास्तव स्वर - श्रुति-कंपनांसह —

सा	रे॒	४ ग॒	५ म	२ प	२ ध॒	५ नी	२ सां
२४०	२५३ $\frac{१}{८}$	२८४ $\frac{४}{९}$	३४१ $\frac{१}{३}$	३६०	३७९ $\frac{७}{२७}$	४५५ $\frac{१}{९}$	४८०

यांतील वादी कोमल धैवत (३७९ $\frac{७}{२७}$), संवादी कोमल गान्धार (२८४ $\frac{४}{९}$)

पं. भातखंडे यांचे वादीसंवादी कोमल धैवत व कोमल गान्धार आहेत खरे, परंतु तोडीचे वास्तव वादीसंवादी अतिकोमल, म्हणजे पं. भातखंडे यांच्या धैवत-गान्धारांपेक्षा एकेका श्रुतीने उतरे आहेत.

आधुनिक मुलतानी व तोडी यांच्या स्वरांतही फरक आहे. तोडीचे वास्तविक स्वर वर दिले आहेत.

मुलतानीचे स्वर —

सा	२ रे॒	४ ग॒	५ म	२ प	२ ध॒	५ नी	२ सां
२४०	२५६	२८८	३४१ $\frac{१}{३}$	३६०	३८४	४५५ $\frac{१}{९}$	४८०

द्विश्रुतिक ऋषभ २५६ कंपनांचा व लघुद्विश्रुतिक ऋषभ २५३ $\frac{१}{८}$ कंपनांचा का, याचा खुलासा मागे केला आहेच. तोडी व मुलतानी यांत फरक काय, हे दोन्ही थाटांतील स्वरांवरून समजू शकते. वरीलप्रमाणे स्वरांमधील फरक हा रागांचा कालनिदर्शक आहे. यावरून सकाळचा राग तोडी, सायंकालचा राग मुलतानी. स्वर तेच, पण सकाळी थोडे उतरे, सायंकाळी तेच स्वर थोडे चढे, हे निसर्ग व मानसशास्त्र यांना धरूनच आहे. शिवाय, तोडीचे वादीसंवादी धैवत-गान्धार तर मुलतानीचे पंचम-षड्ज.

तोडी हा जन्य राग-थाट आहे.

तोडीचे प्रकार —

१. शुद्ध तोडी २. लाचारी तोडी ३. गान्धारी तोडी ४. बहादुरी तोडी ५. मियाँकी तोडी ६. गुजरी तोडी ७. बिलासखानी तोडी. या रागप्रकारांत उतरी आसावरी व खट.

तोडीची प्राचीन मूर्च्छना – प्राचीन षड्जग्रामिक 'अश्वक्रान्ता' शुद्धासह काकल्यन्तर—

शुद्धा 'अश्वक्रान्ता' स्वरश्रुती —

आरंभक गान्धार. ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सा ३ रे २ ग

अन्तरकाकलीयुक्त—

ग २ अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी २ का. नी २ सा ३ रे २ ग

यांतील अन्तरगान्धार आरंभक मानून –

अं-ग २ म ४ प ३ ध २ नी २ का. नी २ सा ३ रे २ ग २ अं-ग

आधुनिक रूपांतर — स्वर-श्रुति-कंपनांसह –

सा	२	४ ग्		२ म	२ प	२ ध्	३	२ नी	२ सां
२४०	२५३ १/८	२८४ ४/९	३२०	३४१ १/३	३६०	३७९ ७/२७	४२६ २/३	४५५ १/९	४८०

हा नऊस्वरी जनकथाट निर्माण होतो. यातून तीव्र मध्यम वर्ज्य करिता आठस्वरी; तीव्र मध्यम व तीव्र निषाद वर्ज्य करिता सातस्वरी; व को. मध्यम व को. निषाद वर्ज्य करिता सातस्वरी; असे राग-थाट तयार होतात. वरील मूर्च्छनेतून तीव्र मध्यम वर्ज्य करिता –

सा २ रे् ४ ग् ३ म् ४ प २ ध् ३ नी २ नी २ सां

यातून मिळणारे प्रचलित राग—

१. लाचारी तोडी	वादी	पंचम	संवादी षड्ज
२. गान्धारी तोडी	वादी	को. धैवत	संवादी को. गान्धार
३. खट.	वादी	षड्ज	संवादी शुद्धमध्यम

वरील मूर्च्छनेतून को. मध्यम व को. निषाद वर्ज्य करिता मिळणारा थाट, प्रचलित शुद्ध तोडीचा—

सा	रे्	४ ग्	५ म	२ प	२ ध्	५ नी	२ सां
२४०	२५३ १/८	२८४ ४/९	३४१ १/३	३६०	३७९ ७/२७	४५५ १/९	४८०

या थाटातून मिळणारे प्रचलित राग —

१. शुद्ध तोडी	वादी कोमल धैवत	संवादी कोमल गान्धार	
२. मियाँकी तोडी	वादी कोमल धैवत	संवादी कोमल गान्धार	
३. गुर्जरी तोडी	वादी कोमल धैवत	संवादी कोमल गान्धार	
४. बहादुरी तोडी	वादी कोमल धैवत	संवादी कोमल गान्धार	

वरील नऊस्वरी मूर्च्छनेतून तीव्र मध्यम व तीव्र निषाद वर्ज्य करिता सातस्वरी थाटात मिळणारे आधुनिक राग–

१. बिलासखानी तोडी	वादी कोमल धैवत	संवादी कोमल गान्धार
२. गान्धारी तोडी	वादी कोमल धैवत	संवादी कोमल गान्धार
३. उतरी आसावरी	वादी कोमल धैवत	संवादी कोमल गान्धार

वरील नऊस्वरी थाटातील रे–ग–ध–नी हे स्वर अतिकोमल आहेत, हे नकाशा क्र. ४६ यावरून दिसून येईल.

संगीत जरी परिवर्तनशील असले, तरी ध्वनि-शास्त्र, मूर्च्छना, श्रुति-स्वरांची मापने यांत बदल होत नसतो. आणि हिंदुस्थानी संगीतपद्धतीचा पाया मेल-थाट-राग, रागांचे वैशिष्टय, मूर्च्छना व श्रुतिस्वरांचे मूल्यमापन यांवरच अवलंबून आहे. येथवर रागासंबंधी जे काही मांडिले आहे, ते आधुनिक ग्रंथकारांच्या आतापर्यंतच्या कार्याशी काहीसे विसंगत वाटण्याचा संभव आहे. सत्यांच्या पायावर आधारभूत असलेले नावीन्य प्रथमतः विसंगत वाटणे हे जरी जगरूढीला धरून असले, तरी संशोधकाच्या यातना संशोधकच जाणतो; आणि अशा यातनांतून जो निष्कर्ष काढिला जातो, त्याने कोणाचेही भलेच होते. हिंदुस्थानी संगीतातील मेल-थाट-राग यांतील वैशिष्टय, स्वरांचे मापन, योजना, वर्ज्यावर्ज्यता, वादी-संवादी, अनुवादी, विवादी, दिनमानवेळांचे वैशिष्टय या सर्व गोष्टी स्वरांच्या मापनात समाविष्ट होतात. भावना जागृत होऊन रसनिष्पत्ती होण्यास रसपोषक स्वरच कारणीभूत होतात. अर्थात शब्दांचे, – अर्थयुक्त शब्दांचे महत्त्वही मानावयाला हवेच. पण वाद्यवादनात शब्द नसून केवळ स्वरच असतात. तात्पर्य हे की, हिंदुस्थानी संगीतातील रागांची शान फक्त बाराच स्वरांत नसून बावीस श्रुतींत आहे, हे येथे मांडिलेल्या प्रयत्नांनी कळून येण्याजोगे आहे. याकडे जिज्ञासूंनी विचारपूर्वक व समंजसपणाने पहावे. सूक्ष्म स्वरभेदाने रागभेद, हे हिंदुस्थानी संगीताचे शास्त्रीय वैशिष्टय प्राचीन श्रुति-स्वरशास्त्राचा अभ्यास केल्यानेच उमगून येते.

पं. भातखंडे यांच्या दहा थाटांतील अभिजात शास्त्र काय, याची चर्चा येथे केली आहे. ही चर्चा करावी, अशी त्यांचीच इच्छा होती, हे त्यांच्या ग्रंथात (चौथा भाग, पृष्ठ १००९) ' उपसंहार ' या प्रकरणात स्पष्ट होते. ते म्हणतात —

" आपलेकडे भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ म्हणजे संगीताचे मोठे भांडार असे मानण्याचा प्रघात पडला आहे. प्रत्येक नव्या लेखकाने त्या ग्रंथांपुढे शिर नमवून काय लिहिणे असेल ते लिहावे, अशीही प्रवृत्ती आज दिसून येते. त्या ग्रंथांवर प्रकाश पाडू शकलो नाही, हे माझे मलाही दिसत आहे.

" भरतशार्ङ्गदेवांच्या ग्रंथांत श्रुति-स्वर-ग्राम-मूर्च्छना-जाति-राग अशी योजना रागरूपे सांगताना केली आहे. पुढच्या ग्रंथकारांना या योजनेचे रहस्य न समजल्यामुळे म्हणा, किंवा ती त्यांना निरर्थक वाटली म्हणून म्हणा, त्यांनी तिला एकीकडे सारून आपापले ग्रंथ लिहिले, असे स्पष्ट दिसते.

" भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ आम्हांस समजले, असे म्हणून काहीं आधुनिक पंडितांनी त्या ग्रंथांचा खुलासा म्हणून काही लहानमोठे लेखही छापून प्रसिद्ध केले आहेत, हे खरे आहे. परंतु या लेखांपासून अजून कोणाही वाचकाचे समाधान झालेले नाही. हे समाधान न होण्याचे कारण आधी असे देता येईल की, त्या प्राचीन ग्रंथकारांच्या श्रुती एका नियतप्रमाणाने एकीहून दुसरी उंच अशा तऱ्हेने चढत जात असत. आपले आधुनिक विद्वान असे समजून चालतात की, भरतशार्ङ्गदेवांचे चतुःश्रुतिक, त्रिश्रुतिक, द्विश्रुतिक स्वर म्हणजे पाश्चात्त्यांचे मेजर, मायनर, सेमीटोन, असे समजावयाचे. भरतशार्ङ्गदेवांची विचारसरणी मी तुम्हांला समजावून दिलीच आहे. तेव्हा आपल्या विद्वानांचे सिद्धांत वाचकास पटले नाहीत, तरच नवल. बरे, या पाश्चात्त्य स्वरांतरांनी तरी रत्नाकरात वर्णन केलेले राग उत्तम सुटतात असे म्हणावे, तर तेही नाही. मग या विद्वानांच्या गणितसिद्ध श्रुतिमालिका घेऊन करायचे काय, असे म्हणणे ओघानेच येते. (पृष्ठ १०१२).

" सोळा-सतरा मध्यकालीन ग्रंथांची विशेष चर्चा मी संभाषणात करीत आलो आहे.

" १. रागतरंगिणी २. हृदयकौतुक ३. हृदयप्रकाश ४. संगीतपारिजात ५. संगीतरागतत्त्व-विबोध ६. सद्रागचन्द्रोदय ७. रागमंजिरी ८. रागमाला ९. अनूपसंगीत-विलास १०. अनूपसंगीतरत्नाकर ११. अनूपांकुश १२. रसकौमुदी १३. स्वरमेलकलानिधि १४. रागविबोध १५. चतुर्दंडिप्रकाशिका १६. संगीतामृत १७. रागलक्षण.

" प्रचलित संगीताविषयी बोलताना मी लक्ष्यसंगीत, अभिनवरागमंजरी, संगीत-सुधाकर, कल्पद्रुमाङ्कुर, संगीतचंद्रिका या ग्रंथांत काय आहे, ते सांगितले. (पृष्ठ १०१३).

" देशी भाषेचे ग्रंथ संगीतकल्पद्रुम, संगीतसार, गीतसूत्रसार, राधागोविंद-संगीतसार, नगमाते-आसफी या ग्रंथांशिवाय संगीतनारायण, संगीतशिरोमणी, संगीतचूडामणी संगीत-समयसार, नारदी संहिता, संगीत-विनोद, संगीत-चंद्रिका संगीत-लक्षणदीपिका वगैरे ग्रंथही मी पाहिले. परंतु त्या ग्रंथांत रागरूपाचा स्पष्ट खुलासा नसल्यामुळे त्याविषयी फारशी चर्चा केली नाही. माझी तर समजूत अशी आहे की, प्रत्येक हिंदुस्थानी संगीत शिकणाऱ्या विद्यार्थ्याने मी सांगितलेल्या १७ ग्रंथांचा

उत्तम अभ्यास करावा व भरतशार्ङ्गदेवांच्या ग्रंथांकडे वळावे. त्या सतरा ग्रंथांत वर्णिलेले संगीत आज आपण गातो, अशातला प्रकार नाही. परंतु त्यांच्या मदतीने आजच्या आपल्या संगीतावर, निदान त्याच्या इतिहासावर, बराच उजेड पडण्याचा संभव आहे. त्यांपैकी पहिले १२ उत्तरेकडच्या संगीताला उपयोगी आहेत व बाकीचे दक्षिणेकडच्या संगीताला. **पहिल्या पाचांचा शुद्ध मेल काफी आहे**. एक महत्त्वाची गोष्ट अशी की, हे सारे ग्रंथकार मेल व तज्जन्य राग या पद्धतीने आपले रागांचे वर्णन करितात. त्यांपैकी अहोबल, हृदय, श्रीनिवास या तिघांनी तर शुद्ध **मेलाचे स्वर तारेच्या लांबीने स्पष्ट केले आहेत. त्यांच्या शुद्ध स्वरांची तुलना आपण आंदोलनांनी मांडू म्हटले, तर सा २४०, रे २७०, ग २८८, म ३२०, प ३६०, ध ४०५, नी ४३२, सा ४८०. यांपैकी धैवताशिवाय बाकीचे स्वर साऱ्या जगात मान्य होण्यासारखे आहेत.** बाकीच्या पाच स्वरांविषयी मात्र असे म्हणता येणार नाही. पाश्चात्त्य पंडित धैवताची आंदोलने ४०० मानतात. मला अनेक वेळा असा प्रश्न विचारण्यात येतो की, तुम्ही आपली पद्धती बारा स्वरांनी सांगता, तर त्या तुमच्या बारा स्वरांची आंदोलने, प्रमाणे का सांगत नाही ? तर त्यावर मी एक उत्तर देत असे की, आपले गायक आंदोलनांकडे पाहून राग गात नसतात, हे प्रसिद्धच आहे. ते गात असताना एकाच रागात निरनिराळ्या स्वरांच्या संगती होऊन स्वरस्थाने अंमळ मागेपुढे आपोआप होतात. हे मार्मिकास दिसत असते. याचा एक पुरावा असा देतो की, गायक उत्तम रितीने गात असताना त्याची साथ खऱ्या शास्त्रसिद्ध स्वरांनी तयार केलेल्या पेटीनेसुद्धा होऊ शकत नाही. जे स्वर गायक आरोहात घेत असतो, तेच तो अवरोहात घेत असताना त्या स्वरांची स्थाने कोठेकोठे मागेपुढे झालेली मार्मिकास दिसतात. इतकेच कशाला ? कोणत्याही थाटाचे स्वर एका गायकाला प्रथम म्हणावयास सांगावे, तेच स्वर दुसऱ्यास म्हणावयास सांगावे, त्या दोघांच्या स्वरस्थानांत किंचित फरक दिसेल. (पृ. १०१६)

"प्राचीन ग्रंथकारांच्या आणखी एका शब्दाबद्दल म्हणावे लागेल. तो शब्द 'मूर्च्छना' होय. भरतशार्ङ्गदेव आपल्या ग्रंथांत मूर्च्छना शब्द वापरतात, हे अगदी खरे आहे; **तथापि त्यांच्या रागात मूर्च्छना का असे, म्हणजे तिच्या योगाने राग सोडविण्यास कशी मदत होई, हे अजूनपर्यंत आपल्या कोणीच विद्वानाने निःसंशय रितीने सिद्ध करून दाखविलेले नाही, असे दिलगिरीने म्हणावे लागते.** भरतशार्ङ्गदेव आपल्या वीणेवर ताराच कशा मिळवीत असत, येथपासून वाद. त्यासंबंधी आपले विद्वान त्या ग्रंथकारांचे श्लोक वाचकांपुढे माडून ते तारा कशा मिळवीत हे सांगण्याचे पसंत करीत नाहीत, आणि वाचकांना आपल्या विद्वानांच्या सिद्धांताचा समर्थक पुरावा आपल्या वाद्याध्यायात सापडत नाही, ही एक मोठी अडचण उत्पन्न होते. मध्यकालीन ग्रंथकार लोचन, हृदय, श्रीनिवास, अहोबल हे

आपल्या ग्रंथांत मूर्च्छनेचा उपयोग कसा करितात, हे मी तुम्हांला सांगितलेच आहे. रागव्याख्येत जी मूर्च्छना त्यांनी सांगितली असेल, तिच्या धोरणाने त्यांची पहिली तान उद्ग्राह तान असे, हे मात्र स्पष्ट दिसते. मेल एकच असून **निरनिराळ्या मूर्च्छनांनी मेलांतील वर्ज्यावर्ज्य स्वर संभाळून ते निरनिराळे राग मानीत असावेत, असे मानण्यास चांगला आधार आहे. कित्येक रागांचे स्वरकरण त्यांनी दिले आहे त्या स्वरकरणात मूर्च्छना कशी वापरावी, हे दिसून येण्याजोगे आहे.** त्या ग्रंथकारांच्या नंतरच्या लेखकांनी मूर्च्छना शब्द न वापरता ग्रहांशन्यास हेच सांगण्यास सुरुवात केली व स्वरकरणे न देण्याचे पसंत केले. पुढेपुढे तर ग्रहांशन्यास-नियमदेखील परिवर्तन पावत गेले. अलीकडे वादीसंवादी हे स्वर प्रत्येक रागाविषयी सांगतात, हे प्रसिद्धच आहे, व तेही आपल्या गुरुपरंपरेप्रमाणे ठरविण्यात येतात. यावरून आपण किती पुढे गेलोत, हे दिसेल. दक्षिणेकडे मूर्च्छना म्हणजे रागाचे आरोह-अवरोह असे मानणारे अनेक पंडित आहेत.

"संगीताच्या विद्येत प्रगतीच्या विरुद्ध जाऊन कुणाचेच चालणार नाही. पाश्चात्त्य सुधारणेचे आघात आपल्या सुधारणवर कितीतरी दिशांनी होत आहेत. वाद्यविद्येत पाश्चात्त्यांनी पुष्कळच नवे नवे शोध केले आहेत. (पृष्ठ १०१८)

"इतकेच नाही; तर आपली गायनकला एक विचार करण्याजोगी आहे, असे पाश्चात्त्य मर्मज्ञ पंडितांना वाटू लागले आहे. अशा वेळी आपले संगीत स्वतःचे राष्ट्रीयत्व अगदी सोवळे संभाळून, त्यावर पाश्चात्त्य सुधारणेचा यत्किंचितही अंमल बसू देणार नाही, असे कदाचित नाही म्हणता येणार. पण त्या भावी स्थितीचा विचार करण्याची आजच आपल्याला जरूर नाही.

"आपल्या आजच्या प्रचारात जे काही सव्वाशे-दीडशे राग गाइले जातात, ते सारे त्यांच्या स्वरूपावरून मुख्य दहा मेलांत वाटून टाकावयाचे, व मग एकएक मेल हाती घेऊन त्या मेलाखाली येणाऱ्या प्रत्येक रागाचे स्वतंत्र नियम पाहून जावयाचे. 'मेलसंख्या दहाच का ?' असा प्रश्न कोणी केल्यास त्याला नम्रपणे उत्तर द्यावयाचे की, आम्ही हाती घेतलेल्या विवेचनाला आमच्या दृष्टीने दहा मेलच योग्य व पुरेसे होतात. कोणी मेल अधिक मानले, तर आमची हरकत नाही. मेल किती व का, हे प्रत्येक ग्रंथकार आपल्या सोयीप्रमाणे ठरवीत आलेला आहे. **प्रचलित रागरूपे समंजसपणे सांगता आली म्हणजे झाले.** (पृ. १०१९)

"दहा मेलांचे त्यांच्या स्वरांवरून तीन समुदाय केले.

(१) पहिल्या समुदायात रे, ध व ग हे तीन स्वर शुद्ध घेणाऱ्या मेलांचा समावेश केला. ते मेल कल्याण, बिलावल व खमाज.

(२) दुसऱ्या समुदायात रे कोमल व ग, नी शुद्ध — भरव, पूर्वी, मारवा.

(३) तिसऱ्या समुदायात ग, नी कोमल घेणारे मेल — काफी, आसावरी भैरवी, तोडी

" या वर्गीकरणाने रागांचे समयही स्थूल दृष्टीने एकदम लक्षात येतात. (पृष्ठ १०४५)

" आपल्या दुसऱ्या संभाषणात प्रसंगी श्रुती व स्वर या विषयावर चर्चा केली. आपण आपली पद्धत बारा स्वरांवरच स्थापिलेली असल्यामुळे चर्चा आपण हाती घेतलेली नाही, परंतु त्या वेळी देशात निरनिराळ्या विद्वानांनी श्रुतिस्वरांवर लेख लिहिण्यास प्रारंभ केला, तेव्हा त्यांच्या लेखाचे मर्म व योग्यायोग्यता याची माहिती म्हणून चर्चा केली. या विद्वानांनी सिद्धांतसमर्थनार्थ भरत, शार्ङ्गदेव, अहोबल, सोमनाथ या चार ग्रंथांचा आश्रय घेतला. वस्तुतः —

" मध्यमग्रामे तु श्रुत्यपकृष्टः पञ्चमः कार्यः । पञ्चमश्रुत्युत्कर्षादपकर्षाद्वा यदन्तरं मार्दवादायतत्वाद्वा तत्प्रमाणश्रुतिः । (भरत-नाट्यशास्त्र) भागतयान्विते मध्ये मेरो ऋषभसंज्ञिताद् भागद्वयं त्तरं मेरोः कुर्यात् कोमलं स्वरम् । (संगीत-पारिजात). (पृष्ठ १०४६)

" या **ग्रंथोक्तीत** त्यांच्या साऱ्या विवेचनाचे संक्षिप्त उत्तर आहे. त्या विद्वानांचे प्रयत्न म्हणजे सारी पाश्चात्त्यांची विचारसरणी आपल्या प्राचीन संस्कृत ग्रंथकारांना लागण्याजोगी नव्हती. पाश्चात्त्यांचे मेजर, मायनर वगैरे स्वर जरी काही ठिकाणी आपल्या ग्रंथांना लावीत आले, तरी तितक्यावरून पाश्चात्त्यांचे सारेच स्वर आपल्या ग्रंथकारांच्या गळ्यात बांधिता येणार नाहीत. मध्यम व पंचम या स्वरातले अंतर $\frac{९}{८}$ आहे, असे जरी 'पारिजाता'वरून सिद्ध करता आले, तरी त्याच पारिजातात (पृष्ठ १०४७) **शु. रे तीन श्रुतींचा, त्याचे षड्जाशी प्रमाण $\frac{९}{८}$ पडते.** सोमनाथाच्या शु. रे-चे प्रमाण $\frac{१६}{१५}$ दक्षिणेकडे मानितात. आणि त्यांचाही शु. रे तीनच श्रुतींचा, हे विसरता कसे येईल ?

" संगीत-पारिजाताच्या साहाय्याने **काफीच्या थाटाची स्वरांतरे आपल्याला उत्तम मिळतच आहेत.** ४०५ धैवताच्या आंदोलनांशी ३०१$\frac{१७}{४३}$-चा गांधार मिळेलच. तो हवा तर ३००-चा करण्यास आपण संमती देऊ. म्हणजे आपल्या प्राचीन संगीताला नवीन श्रुतिस्वरपंक्ति कायम करण्यास आपण विरोध करण्यास तयार नाही, असे दिसेल. आपले म्हणणे इतकेच की, पंक्ती कायम करण्यास ग्रंथाची उगीच ओढाताण करण्याची जरुरी नाही. खरी अडचण रागात श्रुति-स्वरांची वाटणी करतेवेळी येणार आहे. (पृष्ठ १११८)

" काही ठळक गोष्टींसंबंधी केलेला शोध अजून निर्णयात्मक अवस्थेला पोहोचू शकलेला नाही. त्याचप्रमाणे काही गोष्टी मला शक्य असून त्या माझ्या हातून पार पडलेल्या नाहीत. उदा.—

(१) सामवेदाच्या वेळची तुलना पुढील ग्रंथकारांच्या स्वरांशी कितपत होऊ शकेल, हे पाहणे.

(२) रत्नाकरातील प्राचीन ग्रंथात वर्णन केलेल्या रागांचा सुबोध खुलासा त्या-त्या ग्रंथांत दिलेल्या सामग्रीने करून दाखविण्याचा प्रयत्न करणे.

(३) प्राचीन काली रागिणी, पुत्र ही रागांची व्यवस्था कोणत्या तत्त्वावर झाली असावी, तिची योग्यायोग्यता व तशी व्यवस्था प्रचलित संगीतात होऊ शकेल की कसे, ती तशी करणे अधिक हिताचे होईल की काय, या प्रश्नावर समंजस व विचारपरिप्लुत असा खुलासा करणे.

(४) राग व रस यांतील प्राचीन व अर्वाचीन दृष्टीने संबंध पुन्हा प्रस्थापित करणे.

(५) श्रुती व स्वर यांचे प्राण्याच्या शरिरावर होणारे परिणाम व त्या परिणामास गीतांच्या बोलांची आवश्यकता किती व कशी, या बाबतीवर समाधानकारक व शास्त्रदृष्टीने खुलासा करणे.

(६) श्रुती व स्वर यांचे नवीन शास्त्रीय पद्धतीने निरीक्षण करणे. अति-कोमल-तीव्रतरादिक स्वरांचा विशिष्ट रसोत्पत्तीकडे काही उपयोग होईल की काय, याचा विचार तज्ज्ञांच्या परिषदेत करणे.

(७) दिवसा व रात्री गाण्याचे राग यांतला संबंध सशास्त्र व समंजस अशा रितीने प्रस्थापित करणे.

(८) प्रत्येक रागाचा कालनिर्णय करून हा कालनियम प्राचीन काळापासून संगीतात का व कसा आला असावा, हे ठरवून समाजापुढे मांडणे."

पं. वि. ना. भातखंडे यांच्या चर्चाग्रंथ भाग ४ यात 'उपसंहार' या प्रकरणात वरील विचार मांडिले आहेत, व संगीतशास्त्रात या बाबतीत काय घडावयाला हवे, याचे विवेचन प्रांजलपणे केले आहे. त्यांच्या निष्पक्षपाती अन्तःकरणाच्या तळमळीचे द्योतक म्हणजे त्यांच्या ग्रंथातील 'उपसंहार' होय.

प्रकांडपंडित संशोधक पं. भातखंडे यांना आदरांजली वाहून त्यांनी मांडिलेल्या विचारसरणीला "शतकाला शोभेल" अशी उत्तरे व सिद्धांत योग्य ठरावे, या पद्धतीने स्पष्टीकरण मांडिले जाणे आवश्यक आहे. अशा पद्धतीने मर्मज्ञांचा लाभच होईल, या अपेक्षेने विचार करू या—

पं. भातखंडे यांचे वक्तव्य मागील पृष्ठांत दिलेच आहे. त्यातील सुरुवातीचा काही भाग येथे देऊन मी आपले भाष्य देत आहे.

पं. भातखंडे --

(१) **" आपलेकडे भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ म्हणजे संगीताचे मोठे भांडार .... " इत्यादी.**

(१) भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ हे विज्ञानसाहित्याची उपकरणे त्या-त्या काली उपलब्ध नसताना (– असा काही आधुनिक विद्वानांचा ग्रह व समज आहे,–) लिहिले गेले. परन्तु जे श्रुतिस्वरशास्त्र त्यांनी मांडिले आहे, ते आज सशास्त्र व जुळते ठरत आहे. भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ प्राचीन-अर्वाचीन श्रुतिस्वरशास्त्राच्या दृष्टीने निर्भेळ असल्यामुळे त्यांच्या नंतरच्या यच्चयावत ग्रंथकारांना उत्तम मार्गदर्शक ठरून ते स्वीकारिले गेले व आपापल्या कार्यात त्यांनी अधिक प्रगती केली. आधुनिक ग्रंथकारांनी हीच परंपरा पाळून भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ हे मोठे भांडार मानून शिर नमवून काय लिहावयाचे ते लिहिले, यात त्यांचे काही चुकले नाही.

(२) **" शार्ङ्गदेवांच्या ग्रंथात श्रुति-स्वर-ग्राम-मूर्च्छना-जाति-राग अशी योजना, रागरूपे.........पुढच्या ग्रंथकारांना या योजनेचे रहस्य न समजल्यामुळे ...." इत्यादी.**

(२) पुढच्या ग्रंथकारांना रहस्य समजले की नाही, याचा स्पष्ट पुरावा त्या-त्या ग्रंथकारांच्या पुढील कार्यात आहेच. ही प्रथा सतराव्या शतकापर्यंत पाळली गेली. ख्यालपद्धतीत ही प्रथा बाजूला सारली गेली, हे जरी उघड असले, तरी परंपरागत पाळल्या गेलेल्या स्वर-श्रुति-मूर्च्छना इत्यादींचा पाया ख्याल-पद्धतीत डावलला गेला, आणि निराळेच नवीन असे काही शोधून संगीताची उभारणी झाली, असे मानणे योग्य नव्हे. प्राचीन ग्रंथकारांचे श्रुति-स्वर-ग्राम-मूर्च्छनांतील रहस्य जाणूनच आधुनिक राग वगैरे अस्तित्वात आले, यात शंका नाही. आजच्या आधुनिक संगीतात प्राचीन शास्त्र अन्तर्भूत आहेच.

(३) **" नियतस्वरांनी ग्रामांची साखळी तयार करावयाची; नंतर त्या साखळीतून निरनिराळ्या मूर्च्छना निरनिराळ्या स्वरूपात उत्पन्न करावयाच्या, ...मेल व त्यांतून राग उत्पन्न करण्याचा उपक्रम जो त्यांनी केला, तो अधिक सजमंस व तत्काल पटण्याजोगा होता, असेही कोणी म्हणेल......" इत्यादी.**

(३) कोणीही म्हणेल, हे ठीक आहे. परंतु नुसत्या षड्जग्रामातून व शुद्ध-विकृत स्वरांच्या मदतीने मेल व राग यांच्या उत्पत्तीत संपूर्णता मिळत नाही; ते अपूर्ण पडतात. म्हणून प्राचीन ग्रंथकारांनी षड्ज व मध्यम या ग्रामांचा उपयोग केला आहे. २२ श्रुती कष्टाने सिद्ध करण्याच्या खटाटोपात २२ श्रुती सिद्ध होतात, हे खरे आहे; परंतु बावीस श्रुती सिद्ध होण्यातील मर्म काय, या मर्माचा पाया कोठून सुरू करावयाचा, त्यात कष्ट कोणी घ्यावयाचे, हा प्रश्न आहे. पं.

भातखंडे श्रुती नियतप्रमाण मानून भरतशार्ङ्गदेवांच्या नियतीत ते नियतप्रमाण मानीत, असा ठाम ग्रह करून घेऊन त्यांनी आपले कार्य सिद्धीस नेले. यामुळे २२-श्रुति-स्वर-ग्राम-मूर्च्छना-मेल-राग यांतील रहस्य व महत्त्व पं. भातखंडे यांना कळले नाही, असे मोठ्या खेदाने म्हणावे लागते. यामुळे त्यांच्या संशोधनाचा पायाच ढासळला आहे. २२ श्रुतींची उंची क्रमाने उंचावते म्हणजे काय, याला शास्त्र आहे की नाही, स्वराचे महत्त्व व ज्ञान प्राप्त करून घेताना दोन स्वरांमधील अंतरात काय आहे, हे ध्वनीस उपयुक्त आहे. म्हणून त्याबद्दलची उमज व समज आवश्यक आहे. मेल-राग-थाट यांना पोषक अशा निरनिराळ्या उंचीच्या स्वरांची मेल-रागांच्या दृष्टीने अत्यंत गरज असते. प्राचीनांच्या २२ श्रुती, श्रुत्यंतरांवर शुद्ध व विकृत स्वरांची स्थाने, किंमत, ग्रामपरत्वे श्रुत्यंतरित स्वर, मूर्च्छना आणि जाती यांवरच प्रचलित संगीत-रागदारीची सुशोभित इमारत उभी आहे. विषय व संशोधन साध्य आहे. परंतु श्रुती हा भारतीय संगीताचा पाया मानिता या पायाभरणीकडे पं. भातखंडे यांनी संशोधनात्मक वृत्तीने व बुद्धीने लक्ष पुरविले नाही. याचा परिणाम म्हणजे त्यांचे बाराच स्वर. यावरच दिनरात्रिकालानुसार त्यांचे रागांचे वर्गीकरण झाले. कार्य प्रचंड झाले, पण शास्त्र डावलले गेले, असेच म्हणावे लागते.

(४) **" भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ आम्हांस समजले, म्हणून आधुनिक पंडितांनी काही लेख लिहिले, पण वाचकांचे समाधान झालेले नाही....... " इत्यादी**

(४) भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ जसे समजले, तसे आधुनिक पंडितांनी लेख प्रसिद्ध केले. ते वाचकांना समजले नाहीत, यात दोष आधुनिक पंडितांचा की वाचकांचा ? भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ समजूनही ते आपापल्या श्रुती नियतप्रमाण मानीत, असे पं. भातखंडे म्हणतात. हे म्हणणे भरतशार्ङ्गदेवांचे स्वतःचे नाही. त्यांनी प्रमाणश्रुती दिलेली आहे. या श्रुतीचे मापन म्हणजे बाकीच्या २१ श्रुतींचे नियतप्रमाणमापन असे प्राचीन ग्रंथांत नाही, आणि आधुनिक विज्ञानही ते मानावयाला तयार नाही. मग समप्रमाण श्रुती हा शोध पं. भातखंडे यांनी कसा व कोठून लाविला ? आपले ठाम मत कसे मांडिले ?— याचा खुलासाही ते करीत नाहीत. ' भरतशार्ङ्गदेवांचे चतुःश्रुतिक, त्रिश्रुतिक, द्विश्रुतिक स्वर म्हणजे पाश्चात्त्यांचे मजर, मायनर, सेमीटोन असे समजावयाचे. पण विद्वानांच्या गणित-मालिका घेऊन करायचे काय ? ' या पंडितजींच्या प्रश्नाला उत्तर द्यावयाचे तर पृष्ठ १०१३–१४ उपसंहार-प्रकरणात तेच जे म्हणतात ते —

" अहोबल, हृदय, श्रीनिवास या तिघांनी तर शुद्ध मेलाचे स्वर तारेच्या लांबीने स्पष्ट केले आहेत. त्यांच्या शुद्ध स्वरांची तुलना आंदोलनांनी आपण मांडू म्हटले तर—

सा २४० रे २७०, ग ३००, म ३२०, प ३६०, ध ४०५, नी ४५०, सा ४८०, यांपैकी धैवताशिवाय बाकीचे स्वर साऱ्या जगाला मान्य होण्यासारखे आहेत. "

या जाड ठशातील (जाड ठसा आमचा) वाक्याचा अर्थ काय करावयाचा ? पाश्चात्त्यांचा मेजर टोन C ते D, C = सा २४० व D = रे २७०, रे ते ग = मायनर टोन, E = ग ३००, E ते F = सेमीटोन, F = ३२०, F ते G = मेजर टोन, G ३६०, G ते A मायनर टोन, A=४००, A ते B मेजर टोन, B = ४५० व B ते C सेमीटोन, C = ४८०, हे स्वर जगन्मान्य स्वयंभू स्वरश्रेणीचे असल्यामुळे जगन्मान्यच नव्हे, तर पं. भातखंडे यांचे शुद्ध स्वर ४०० -च्या धैवताखेरीज वरीलच आहेत. " विद्वानांच्या गणितसिद्ध मालिका घेऊन करायचे काय ?" याचे उत्तर, " वरील स्वरांच्या गणिती कंपनसंख्या देऊन— स्वर व कंपने – साऱ्या जगाला जे मान्य आहे तेच करायचे, " हे आहे. खुल्या दिलाने विचार केल्यास तंत्रीतून मिळणारी स्वयंभू स्वरपंक्ती ही जगाने मानण्याजोगी आहे व ती मानिली पाहिजे. त्यात भारतीय व पाश्चात्त्य हा भेद नाही. प्रश्न उरला " ४०५-च्या धैवताशिवायचा " पाश्चात्त्यांचा धैवत ४००-चा, आमचा ४०५-चा, असा भेद का, याचे उत्तर " निसर्ग आणि शास्त्र प्रस्थापित करते म्हणून " हे आहे. सा-प-भावाने सात स्वरांचे सप्तक शास्त्राधारे व गणितद्वारा मिळते ते —

(१) षड्जग्राम –	सा ४	रे ३	ग २	म् ४	प ४	ध ३	नी २	सां
	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०
(२) मध्यमग्राम –	सा ४	रे ३	ग २	म ४	प ३	ध ४	नी २	सां
	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०

वरील दोन्ही सप्तकांतील फरक धैवतांत आहे. याचाच उल्लेख " फक्त धैवताशिवाय " म्हणून पं. भातखंडे यांनी केलेला आहे. परंतु हा फरकही जगन्मान्य, शास्त्रसंमत व गणिताधारित आहे. षड्जग्रामाचा धैवत ४०५-चा म्हणजे प्राचीन षड्जग्रामाचा चतुःश्रुतिक पंचम होय. याचप्रमाणे मध्यमग्रामाचा धैवत ४००-चा म्हणजे प्राचीन मध्यमग्रामिक च्युतपंचम होय. पाश्चात्त्यांनी आमचा मध्यमग्रामिक ४००-चा धैवत स्वीकारिला, कारण हार्मनी-पद्धती व उद्देश साधावयाचा, तर ३००-च्या गान्धाराला (E) ४००-चा धैवतच (A) संवादी होतो. यासाठी त्यांनी तो स्वीकारिला.

पं. भातखंडे यांच्या 'साऱ्या जगाला मान्य होण्यासारख्या'-त वरील क्र. १ व २ ही स्वरसप्तके येतात. म्हणून प्राचीन ग्रंथकारांची स्वरश्रुतिसप्तके

आधुनिक ग्रंथकारांनी समजून-उमजून स्वीकारून, त्यांना कंपनांच्या गणिताचा साज देऊन मेजर-मायनर-सेमीटोनशी नाते जमविले. ही दिशाभूल किंवा सोवळ्याचा परित्याग नसून प्राचीन व अर्वाचीन स्वरशास्त्राचा योग्य समज, समन्वय, गणिताधार यांचा मार्ग आहे, व आधुनिक ग्रंथकारांनी तो स्वीकारिला, हेच सिद्ध होते. कसे ते पहा–

१ प्राचीन ष.ग्राम–	नी	४ सा	३ रे	२ ग	४ म	४ प	३ ध	२ नी
२ प्रचलित ष.ग्राम–	सा	४ रे	३ ग	२ म	४ प	४ ध	३ नी	२ सा
	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४०५	४५०	४८०
३ प्राचीन म. ग्राम–	नी	४ सा	३ रे	२ ग	४ म	३ प	४ ध	२ नी
४ प्रचलित म. ग्राम–	सा	४ रे	३ ग	२ म	४ प	३ ध	४ नी	२ सा
	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०
५ पाश्चात्त्य —	C	D	E	F	G	A	B	C
	२४०	२७०	३००	३२०	३६०	४००	४५०	४८०

वरील पाचही सप्तके साऱ्या जगाला मान्य आहेत. उलट, आमचा प्राचीन-अर्वाचीन मध्यमग्राम पाश्चात्त्यांना मान्य झाला, – मान्य करावाच लागला. या मान्यतेतील मेजर, मायनर, सेमीटोन म्हणजे जगन्मान्य चतुःश्रुतिक, त्रिश्रुतिक, द्विश्रुतिक स्वर होत. ते कोणते, हे वरील पाच सप्तकांत स्पष्ट आहे. या स्वरांना गणित लाविले, म्हणून हानी नाही, उलट लाभच आहे.

(५) " **संगीत-पारिजाताच्या साहाय्याने काफीच्या थाटाची स्वरांतरे आपल्याला उत्तम मिळतात** "..**इत्यादी.**

(५) संगीत-पारिजातकारांच्या स्वरसप्तकातील गान्धार-निषाद हे स्वर कोमल, द्विश्रुतिक, म्हणजे काफीथाट होतो का, याबद्दलचा पुरावा आम्ही राग-थाट-मूर्च्छना-प्रकरणात दिलाच आहे. भरतशार्ङ्गदेवांचा चतुःश्रुतिक पंचम व च्युतपंचम हे अनुक्रमे आधुनिक ४०५-चे व ४००-चे धैवत होत. ४०५-च्या धैवताचा संवादी गान्धार पं. भातखंडे म्हणतात त्याप्रमाणे ३०१$\frac{१७}{४३}$-चा नसून ३०३$\frac{३}{४}$-चा असतो.

पाश्चात्त्यांचे सारेच स्वर आपल्या ग्रंथकारांच्या गळ्यात बांधता येणार नाहीत. याबद्दलचा आमचा खुलासा असा आहे : ध्वनिशास्त्र सारे येथून-तेथून एकच आहे. कारण त्याला जागतिक प्रामाण्य आहे. आमचे शुद्धविकृत स्वर व २२ श्रुती यांव्यतिरिक्त कोणत्याही देशाच्या संगीतात स्वरदृष्टचा काहीही निराळे किंवा अधिक

नाही. आणि अशा निराळ्याचा व अधिकाचा उपयोग संगीतात नाही. तेव्हा पाश्चात्त्य स्वरांच्या उसनवारीची व शिदोरीची आम्हांला जरुरीच काय आहे? भातखंडे यांचे म्हणणे आहे की, "मी केलेल्या कार्यापेक्षा अधिक सुधारलेले कार्य स्वागतार्ह होईल." या दृष्टीने आधुनिक सुधारणेत स्वरांच्या कंपनसंख्या व गुणोत्तरे हीही आज आवश्यक आहेत. त्यांचा स्वीकार केला पाहिजे. पं. अहोबलांनी स्वरांची स्थाने तारेच्या लांबीत दिली, म्हणून काही स्वरस्थाने भ्रष्ट झालेली नाहीत. उलट, पं. अहोबलांचे हे कृत्य म्हणजे प्रगतिमार्गात एक पाऊल पुढे, असेच मानावयाला हवे. पाश्चात्त्य संशोधक हेल्महोल्टझ यापुढे जाऊन पं. अहोबलांची स्वरस्थाने कंपनसंख्यांत व तारेच्या इंचांत देतात; यांलाही किंमत देऊन, त्यांचा स्वीकार आधुनिक ग्रंथकारांनी करून गणितसिद्ध विचार मांडिले म्हणजे पाप केले, असे होत नाही.

पं. भातखंडे यांच्या उपसंहारातील मनीषा लक्षात घेऊन तिचा सार काढिला, तर त्यांच्या सुबुद्ध कार्यात कालमानाने घडून येणारी प्रगती, संशोधनातून निर्माण होणारी सुधारणा व तारतम्याने निर्णय करून मांडिले जाणारे सिद्धांत हे हवेतच, याबद्दल समंजस वाचकांत दुमत नसावे. चुका सुधारणे म्हणजे पं. भातखंडे यांची अवहेलना करणे नव्हे. या दृष्टीने जे काही प्रमाद आमच्या हातून नकळत घडले असतील, ते सज्जनांनी क्षम्य मानावे, अशी नम्र प्रार्थना आहे.

उपसंहार

भारतीय आर्य-शास्त्रीय संगीताची आणि संगीताच्या शास्त्राची प्राचीनता लक्षात घेता प्राचीन संगीत व त्याचे शास्त्र दुर्बोध, अनाकलनीय व अवैज्ञानिक आहे, असा काही विद्वानांचा समज आहे. बुद्धिमत्तेच्या श्रेणीनुसार यासंबंधी चर्चा, ऊहापोह व ग्रंथनिर्मिती झालेली असून होतही आहे. ग्रंथकारांच्या वैयक्तिक मतात शास्त्रीय सैद्धांतिक सत्य काय व किती, हा एक स्वतंत्र भाग आहे. संगीताच्या ध्वनि-स्वर-संवाद-सिद्धांतांना निसर्गनियम लागू आहेत. निसर्ग आपले कार्य कसे पार पाडीत असतो, याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे सखोल शास्त्रात अनभिज्ञ असा कलाकार षड्जपंचमांच्या तारा उत्तम जुळवू शकतो हे. या दोन ध्वनींतील संवादी एकात्मतेची जाणीव निसर्ग त्याला करून देत असतो. २४० कंपनांच्या षड्जाशी ३६० कंपनांच्या पंचमाचा संवाद, आणि या दोन स्वरांत १३ श्रुतींचे अंतर इत्यादी भाग कलाकाराला पुष्कळदा अवगत नसतो. दोन स्वरांमधील संवादतत्त्वे कोणती, हे कलाकाराला माहीत नसते. तपशिलाने व रियाजाने तो षड्जपंचमभाव साधून उत्तम प्रकारे संवाद घडवून आणितो. हे निसर्गाला धरून असते. बेसुरेपणा कानांना न खपणे हाच निसर्ग होय.

आमची संगीतकला हजारो वर्षे जिवंत व जातिवंत अवस्थेत टिकून राहिली. जातिवंत कलेचा जिवंतपणा सजीव अशा स्वरांवर अवलंबून असतो. या सजीव स्वरांना निसर्गाचे मोठे साहाय्य असते. म्हणून नैसर्गिक, स्वयंभू स्वरपंक्ती जगात सर्वश्रेष्ठ मानिली जाते. भरतशार्ङ्गदेवांचे ग्रंथ आम्ही शिरोधार्य व मार्गदर्शक मानतो, याचे कारण या ग्रंथांत संगीताचा मूलभूत पाया जो स्वर आणि श्रुती, त्यांची उपासना व उकल योग्य प्रकारे केलेली आढळून येते हे. या उपासनेतच संगीत व शास्त्र यांची सखोल आणि मुद्देसूद मांडणी झालेली आहे, हे कळून चुकते. याचा अभ्यास मात्र विचाराने व विवेकाने व्हावयाला हवा. असे घडल्यावरच प्राचीन ग्रंथकारांचा बौद्धिक दर्जा व योग्यता काय, याचे आकलन होऊ शकते, व संस्कृतीचाही बोध होतो.

संगीत देवादिकांकडून प्राप्त झाले, असा आमच्या संस्कृतीत समज आहे. म्हणून संगीताचा स्वीकार व प्रचार भक्तिभावाने झाला. आज याला काहीसे विकृत स्वरूप प्राप्त झाले असले, तरी ईश्वराच्या सेवेसाठी, स्वतःला सद्गती मिळावी म्हणून संगीताचा वापर आजही केला जातो. हाच उद्देश प्राचीन आर्यांचा होता, हे सामसंगीतावरून दिसून येते.

भारतीय शास्त्रीय संगीतात अभिजातता आहे, म्हणून आम्ही अभिमान बाळगतो, यात मर्म आहेच; कारण आमचे संगीत ईश्वराचे ध्यानचिंतन व आदिशक्ती-बद्दलचा आदरभाव यांतून, म्हणजे भक्तिमार्गातून निर्माण झालेले आहे. या वातावरणात संगीताचा उगम झाला. शिवाय, देवगंधर्वांनी संगीत उपयोजिले आणि मानवाने त्या संगीताचा अवलंब केला. इतकेच नव्हे, तर पशुपक्ष्यादी मानवेतर प्राणीही संगीताच्या स्वरावर लुब्ध होतात, असा स्वरांचा प्रभाव आहे.

मानस, सौंदर्य, चित्र, शिल्प, संगीत एतद्विषयक शास्त्रांच्या प्रणेत्यांची यादी पुढे दिली आहे. तीवरून भारतीय अभिजात शास्त्रीय संगीताची महती किती श्रेष्ठ दर्जाची आहे, हे समजून येईल.

ग्रंथकाराचे नाव	ग्रंथाचे नाव
(१) अभिनवगुप्त	अभिनवभारती, काव्यकौतुकविवरण
(२) अप्पा तुलसी	संगीतरागकल्पद्रुमांकुर, रागचंद्रिका, रागचन्द्रिकासार
(३) अय्यर, ई. के.	भरतनाटचम्
(४) आलेन दानियेलू	नॉर्दर्न इंडियन म्यूझिक
(५) अल्कराज	रसतत्त्वसमुच्चय
(६) अहमद करम इमाम	मादनूल मूसिकी
(७) अहोबल	संगीतपारिजात
(८) आचरेकर, गं. भि.	मत्सरीकृता मूर्च्छना भाग १–२, भारतीय संगीतस्वरशास्त्र
(९) आदित्यराम	संगीत-आदित्य
(१०) इचलकरंजीकर, बाळकृष्णबुवा	संगीतदर्पण
(११) इब्राहिम आदिलशहा	किताब-इ-नवरस
(१२) एलिस	म्यूझिक स्केल्स ऑफ द वर्ल्ड
(१३) कल्हण	राजतरंगिण
(१४) कल्लिनाथ, चतुर	संगीतरत्नाकर — टीका
(१५) काळे, विश्वनाथ	संगीतदर्पण
(१६) कीर्तिधर	नाटचशास्त्र — टीका
(१७) किशन महाराज	तालप्रकाश
(१८) कुलश्रेष्ठ	संगीतशास्त्र
(१९) के. वासुदेव	संगीतशास्त्र
(२०) कुंभराणा	संगीतराज, रसिकप्रिया
(२१) क्लेमेन्ट्स्, ई.	इण्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ इण्डियन म्यूझिक
(२२) गंगाराम	संगीतसेतू, संगीतसुधा, गीतसारावली, गीतपाठ, गीतपुष्पांजली, गीतशिरोमणी, गीतविनोद
(२३) गांगुली, ओ. सी.	रागज् अ‍ॅण्ड रागिणीज
(२४) गुसाँई, पन्नालाल	नादविनोद

ग्रंथकाराचे नाव	ग्रंथाचे नाव
(२५) गोविन्द	संग्रहचूडामणी
(२६) घण्टक	भरतनाटयशास्त्र — संक्षिप्त संस्करण
(२७) घनश्यामदास	भारतीय संगीतविज्ञान
(२८) घनश्याम पखवाजी	मृदंगसागर
(२९) चतर्जी, प्राण किशन	संगीतसुधासागर
(३०) चतुर्वेदी, राधावल्लभ	संगीतशास्त्र-मीमांसा
(३१) चन्द्रशेखरन्	गीतगोविन्द
(३२) जगदेकमल्ल	संगीतचूडामणी
(३३) जयदेव, पंडित	गीतगोविन्द
(३४) जोन्स, वुइल्यम	म्यूझिकल स्केल्स
(३५) जोशी, उमेश	भारतीय संगीतका इतिहास
(३६) टागोर, शौलेन्द्र मोहन	संगीतसारसंग्रह (संगीताचा इतिहास)
(३७) ठाकूर, ओंकारनाथ	प्रणवभारती, संगीतांजली
(३८) ठाकूर नबाब-राजा	मारिफत-उल-नगमात
(३९) डे, कॅप्टन	म्यूझिक ऑफ सदर्न इण्डिया
(४०) तेलंग, एम्. आर.	श्रुतीज ऑफ इण्डियन म्यूझिक
(४१) दत्तिल	दत्तिलम्
(४२) देवणभट्ट	संगीतमुक्तावली
(४३) देवल, कृ. ब.	भारताचे श्रुतिदर्शन, म्यूझिक ईस्ट अॅण्ड वेस्ट कम्पेअर्ड, आर्यसंगीताची उत्पत्ती व भारतीय गायनपद्धतीची मूलतत्त्वे
(४४) देवेन्द्र भट्ट	संगीतमुक्तावली
(४५) देव, आचार्य बृहस्पती	भरतका संगीत सिद्धान्त
(४६) देवांगन, टी.	ठुमरी गायकी
(४७) देशपांडे, वा. ह.	घरंदाज गायकी (मराठी)
(४८) देसाई, चैतन्य	नान्यभूपालकृत भरतभाष्य
(४९) दीक्षित, सदाशिव	संगीतसुंदर
(५०) धनपाल	तिलकमंजिरी
(५१) नन्दिकेश्वर	नन्दीश्वरसंहिता, अभिनयदर्पण
(५२) नान्यदेव	सरस्वतीहृदयालंकार
(५३) नारदमहर्षी	नारदी शिक्षा

ग्रंथकाराचे नाव	ग्रंथाचे नाव
(५४) नारद, अर्वाचीन	संगीतमकरन्द
(५५) नारद	चत्वारिंशद्रागनिरूपण
(५६) पागलदास	तबलाकौमुदी
(५७) पटवर्धन, वि. ना.	रागविज्ञान, भाग १ ते ७
,, व साठे, शि. दि.	तबला-मृदंगवादनपद्धती, भाग १–२
(५८) पाठक, जगदीश	रागनिर्णय
(५९) पाण्डे, आचार्य	कथाकली नृत्यकला
(६०) पिंगळे, भवानराव	इण्डियन म्यूझिक
(६१) प्रजानन्द स्वामी	हिस्टॉरिकल सर्व्हे ऑफ सेण्टस् ऑफ इण्डियन म्यूझिक
(६२) पॉप्ले, एच्. ए.	द म्यूझिक ऑफ इण्डिया (दाक्षिणात्य संगीत)
(६३) पार्श्वदेव	संगीतसमयसार
(६४) फॉक्स स्ट्रँग्वेज	म्यूझिक ऑफ हिंदोस्तान
(६५) फिरोज फ्रामजी	दिलखुष उस्तादी गायकी, ख्याल गायकी, एन्सायक्लोपीडिया ऑफ हिंदुस्तानी म्यूझिक, श्रुति-स्वरशास्त्र
(६६) ब्रह्मा	नाटचवेद
(६७) बर्वे, ग. गो.	श्रुति-स्वरसिद्धान्त, नादलहरी, संगीताची महत्ता, सुरतरंगिणी
(६८) बन्दोपाध्याय	संगीतशास्त्रपरिचय
(६९) बुऱ्हानपूरकर, गो. दे.	सुबोध मृदंगतबलावादन
(७०) बानर्जी, कृष्ण धन	गीतासूत्र
(७१) बानर्जी, प्रजेश	डान्स ऑफ इंडिया
(७२) बोसाँके	हिंदू डिव्हिजन्स् ऑफ द ऑक्टेव्ह
(७३) बिशन स्वरूप	थिअरी ऑफ इंडियन म्यूझिक
(७४) बोस, एन्. के.	मेलॉडिक टाइप्स् ऑफ हिंदुस्तान
(७५) भगवानदास	मृदंग-तबला-प्रभाकर
(७६) भट्ट, बी. एन्.	संगीतकदम्बिनी
(७७) भातखंडे, वि. ना.	रागलक्षणम्, चत्वारिंशत्षड्रागनिरूपण, अभिनवतालमंजिरी, षड्रागचंद्रोदय, रागकल्पद्रुमांकुर, रागचंद्रिका, चंद्रिकासार, संगीतसुधाकर, राग-

ग्रंथकाराचे नाव	ग्रंथाचे नाव
	मंजिरी, रागमाला, हृदयकौतुक, हृदयप्रकाश, रागतरंगिणी, रागतत्त्व-विबोध, चतुर्दण्डिप्रकाशिका, संगीत-दर्पण, अनूपविलास, अनूपसंगीत, रत्नाकर, अनूपसंगीतांकुश, ए शॉर्ट हिस्टॉरिकल सर्व्हे ऑफ द म्यूझिक ऑफ अपर इंडिया, ए कम्पॅरेटिव्ह स्टडी ऑफ् म्यूझिक सिस्टम्स् इन द फिप्टीन्थ सेंचुरी
(७८) भीकनखाँ	सितारदर्पण
(७९) मतंगमुनी	बृहद्देशी
(८०) मदनपाल,	संगीतशिरोमणी
(८१) मदनपाल, देव	आनंदसंजीमनी
(८२) मनोहर सदाशिव	तालप्रकाश
(८३) महंमद रझा	नगमाते आसिफी
(८४) मारूलकर, ना. र.	संगीतातील घराणी (मराठी)
(८५) मिर्झाखान	तोफेतुल हिंद
(८६) मिश्र, दामोदर	संगीतदर्पण
(८७) मुखोपाध्याय, हरि नारायण	धृपदस्वरलिपी
(८८) मुळे, कृ. ग.	भारतीय संगीत, भाग १
(८९) मोहतशीय	इंडियन म्यूझिक (उर्दू)
(९०) रघुनाथ भूपाल	संगीतसुधा
(९१) रतनसी लीलाधर	संगीतरत्नाकर (गुजराती)
(९२) रुद्रभट्ट	शृंगारतिलक
(९३) रुद्रट शतानन्द	काव्यालंकार
(९४) रानडे, ग. ह.	हिंदुस्थानी म्यूझिक
(९५) राजजगज्ज्योतिर्मल्ल	संगीतभास्कर, संगीतसार
(९६) रामामात्य	संगीतकलानिधी
(९७) विजयदेवजी, महाराणा	संगीतभाव
(९८) विद्यारण्य	संगीतसार
(९९) विप्रदास	संगीतचंद्र
(१००) विलार्ड, कॅप्टन	म्यूझिक ऑफ हिंदोस्तान
(१०१) वैद्यनाथ शिवन्	मेलरागमालिका

ग्रंथकाराचे नाव	ग्रंथाचे नाव
(१०२) वकटमखी	चतुर्दण्डिप्रकाशिका
(१०३) वेम	संगीतचिन्तामणी
(१०४) व्यास, कृष्णानंद	रागकल्पद्रुमांकुर
(१०५) व्यास, मु. जे.	संगीतचिंतामणी
(१०६) व्हाइट, रेव्ह. ई. ई.	ॲप्रीसिएटिंग ऑफ इंडियन म्यूझिक
(१०७) शर्की, इब्राहिम	संगीतशिरोमणी
(१०८) शम्भू महाराज	कत्थकनृत्य
(१०९) शम्भुराजे	शम्भुराजीय
(११०) शर्मा, महेश नारायण	संगीतशास्त्र
(१११) शर्मा, वाडीलाल	संगीतरत्नाकर, भाषांतर (गुजराती)
(११२) शार्ङ्गदेव, निःशङ्क	संगीतरत्नाकर
(११३) शारदातनय	भावप्रकाशनम्
(११४) शान्ति गोवर्धन	संगीतशास्त्रदर्पण
(११५) शास्त्री, एम् आर.	हिस्ट्री ऑफ इंडियन म्यूझिक
(११६) शास्त्री, के. व्ही.	भरतार्णव ऑफ नंदिकेश्वर
(११७) श्रीकंठ	रसकौमुदी
(११८) श्रीनिवास	रागतत्त्वविबोध
(११९) सदाशिव	आदिभरत
(१२०) सवाई प्रतापसिंह	संगीतसार
(१२१) सागरनंदी	नाट्यरत्नकोश
(१२२) साम्बमूर्ति, पी.	ग्रेट म्यूझीशिअन्स्, हिस्ट्री ऑफ इंडियन म्यूझिक, लयवाद्यज्, श्रुतिवाद्यज
(१२३) सिंगवाचार्य	भरतमती
(१२४) सिंहभूपाल	रसार्णव, संगीतसुधाकर, संगीतसमयसार
(१२५) सोमराजदेव	संगीतरत्नावली
(१२६) सोमेश्वर	अभिलाषितार्थचिंतामणी
(१२७) सिंह, ललितकिशोर	ध्वनि और संगीत
(१२८) सुधाकलश	संगीतोपनिषत्सार
(१२९) हम्मीर, महाराणा	शृंगारहार
(१३०) हरिनायक	संगीतसार
(१३१) हरिपाल	संगीतसुधाकर
(१३२) हृदयनारायण देव	हृदयप्रकाश, हृदयकौतुक
(१३३) क्षेमकर्ण	रागमाला
(१३४) रानडे, अशोक	संगीताचे सौन्दर्यशास्त्र (मराठी)

प्राचीन संगीताशी व संगीतशास्त्राशी संबद्ध देवदेवता व ऋषिमुनी

साहित्य, काव्य, नाटच, नृत्य, चित्र, मूर्ती, शिल्प इत्यादी कलांचा भारतीय शास्त्रीय संगीताशी निकटचा संबंध आहे. त्याचप्रमाणे व्याकरण, निरुक्त, छंद यांचाही संबंध आहे. या क्षेत्रातील व्यक्तिरचित कार्य अमाप आहे. प्राचीन देव-देवता, ऋषी, मुनी यांचा या-ना-त्या कारणाने भारतीय संगीताशी संबंध होता; त्यांची नावे —

१ अग्निवेश्य, २ अजस, ३ अर्जुन, ४ अंगद, ५ अश्वतर, ६ आंगिरस, ७ आंजनेय, ८ आत्मा, ९ आसिक्त, १० इन्दु, ११ उग्र, १२ उतथ्य, १३ उत्पलदेव, १४ उशना, १५ ऋषिज, १६ ऋतु, १७ कण्वाद, १८ कपिल, १९ कम्बल, २० कमलास्य, २१ कालिदास, २२ किन्नरेश, २३ कुबेर, २४ कोहल, २५ कौष्टिक २६ गण, २७ गणपति-गणेश, २८ गाविष्ट, २९ गौतम, ३० गौरी, ३१ चण्डी, ३२ चाणक्य, ३३ च्यवन, ३४ छत्रक, ३५ जैमिनी, ३६ तण्डिन्, ३७ तुम्बुरु, ३८ दत्तिल, ३९ दमन, ४० दुर्गशक्ति, ४१ दुच्यवन, ४२ देवराज, ४३ दक्ष, ४४ नारद, ४५ नन्दिकेश्वर, ४६ पशुपति, ४७ प्राण, ४८ पार्वती, ४९ पिंगल, ५० बली, ५१ बाणभट्ट, ५२ बाणासुत, ५३ ब्रह्मा, ५४ ब्रह्मा कश्यप, ५५ बृहस्पती, ५६ भृंगि देवेन्द्र, ५७ भिल्लण, ५८ भव, ५९ मनु, ६० महेश, ६१ माघ, ६२ माण्डव्य, ६३ रम्भा, ६४ रावण, ६५ रुद्र, ६६ वामदेव, ६७ वात्स्य, ६८ वासुकि, ६९ व्याल, ७० व्यास, ७१ विश्वावसु, ७२ विष्णु, ७३ विश्वकर्मा, ७४ विशाखिल, ७५ वायु, ७६ शकलीगर्भ, ७७ शंकुक, ७८ शंकराचार्य, ७९ शाण्डिल्य, ८० शर्व, ८१ शार्दूल, ८२ शौरि, ८३ षण्मुख, ८४ सद्हविष्णाद्, ८५ सत्य, ८६ समुद्र, ८७ सरस्वती, ८८ संवर्त, ८९ स्वाती, ९० सैतव, इत्यादी.

संगीत व त्याचे शास्त्र यांवर जगातील कोणत्याही देशात इतके व्यापक आणि विस्तृत वाङमय नाही. असे असल्यामुळे भारतीय संगीताला पाश्चात्त्य स्वरांची गरजच काय आहे? कोणत्याही देशातील स्वरांना कंपनसंख्या व गणित असते,—असावे लागते. त्यांचे साहाय्य घेणे म्हणजे पाश्चात्त्य स्वर घेणे नव्हे. भारतीय संगीतावर एवढे प्रचंड वाङमय असता अशा वाङमयाला प्रसवणारे ग्रंथकार म्हणजे कोणीतरी भरमसाट लिहिणारे असे मानणे रास्त नाही. परंतु आमचे काही आधुनिक ग्रंथकार असे धरून चालतात की, प्राचीन संगीत व संगीतशास्त्र यांना वैज्ञानिक शुद्धतेचा आधार नाही.

संगीताविषयीच्या बहुतेक प्राचीन ग्रंथांची ओळख पं. भातखंडे यांच्या परिश्रमपूर्वक कार्यामुळे झाली, हे मानावयालाच हवे. परंतु त्यांची विधाने

मात्र अनेक जागी व प्रसंगी चूक आहेत, हेही तितकेच खरेच आहे. प्राचीन ग्रंथकार असोत, वा पं. भातखंडे असोत, आर्यसंगीताच्या अभिजात शास्त्राची मांडणी व फोड चोख व विज्ञानसंमत हवी, हे सुज्ञांस मान्य असावे. व्यक्ति-माहात्म्यापेक्षा आज विज्ञानमाहात्म्याला मोल आहे. या दृष्टीने टीकेमध्ये आमच्याकडून प्रमाद घडला असेलही; परंतु तो पूर्वग्रहदूषित मनाने घडलेला नाही. आपल्या कार्यात संशोधनपूर्वकतेने अधिक भर पडावी, सत्यदर्शन घडावे, असाच पं. भातखंडे यांचा प्रांजल हेतू होता. त्यांचा हेतू आम्ही अंशतः पूर्ण करण्याचा यत्न केला आहे. आमची भर रास्त आहे किंवा नाही, याचा निर्णय वाचकांनीच विषय पूर्णपणे समजावून घेऊन करावयाचा आहे.

परिशिष्ट

नारदी शिक्षा

(१) सामवेदे तु वक्ष्यामि स्वराणां चरितं यथा ।
सप्त स्वरास्त्रयो ग्रामा मूर्च्छनास्त्वेकविंशतिः ।
ताना एकोनपञ्चाशदित्येतत् स्वरमण्डलम् ।।

(२) भूर्लोकाज्जायते षड्जो भुवलोकाच्च मध्यमः।
स्वर्गान्नान्यत्र गान्धारो नारदस्य मतं यथा ।।

(३) स्वररागविशेषेण ग्रामराग इति स्मृतः ।
विंशतिर्मध्यमग्रामे षड्जग्रामे चतुर्दश ।।

षड्जग्राममूर्च्छना व त्यांची नावे

(४) **षड्जे** उत्तरमन्द्रा स्यादृषभे चाभिरुद्गता ।
अश्वक्रान्ता तु **गान्धारे** तृतीया मूर्च्छना स्मृता ।।
मध्यमे खलु सौवीरा हृष्यका **पञ्चमे** स्वरे ।
धैवते चापि विज्ञेया मूर्च्छना तूत्तरायता ।
निषादाद्रजनी विद्यादृषीणां सप्त मूर्च्छनाः ।।

(५) **मध्यमस्वर आरंभक व स्वरांचे क्रमांक**
यः सामगानां प्रथमः स वेणोर्मध्यमः स्वरः ।
यो द्वितीयः स गान्धारस्तृतीयस्त्वृषभः स्मृतः ।।
चतुर्थः षड्ज इत्याहुः पञ्चमो धैवतो भवेत् ।
षष्ठो निषादो विज्ञेयः सप्तमः पञ्चमः स्मृतः ।।

(६) **दारवी (काष्ठ)वीणा आणि गात्र-(शारीर)-वीणा यांसंबंधी**
दारवी गात्रवीणा च द्वे वीणे गानजातिषु ।
सामगी गात्रवीणा तु तस्याः संशृणु लक्षणम् ।।

स्वरस्थाने हाताच्या कोणच्या बोटांवर ?
अङ्गुष्ठस्योत्तमे क्रुष्टोऽङ्गुष्ठे तु प्रथमः स्वरः ।
प्रदेशिन्यां तु गान्धार ऋषभस्तदनन्तरम् ।।
अनामिकायां षड्जस्तु कनिष्ठायां तु धैवतः ।
तस्याधस्तादयोन्यस्तु निषादं तत्र विन्यसेत् ।।

(७) **श्रुतिजाती आणि लक्षणे**
दीप्तायताकरुणानां मृदुमध्यमयोस्तथा ।
श्रुतीनां योऽविशेषज्ञो न स आचार्य उच्यते ।।
दीप्ता मन्द्रे द्वितीये च प्रचतुर्थे तथैव च ।
अतिस्वारे तृतीये च क्रुष्टे तु करुणा श्रुतिः ।।

श्रुतयोऽन्या द्वितीयस्य मृदुमध्यायताः स्मृताः ।
तासामपि तु वक्ष्यामि लक्षणानि पृथक् पृथक् ।।
आयतत्वं वदेन्नीचे मृदुत्वं तु विपर्यये ।
से स्वरे मध्यमत्वं तु तत् समीक्ष्य प्रयोजयेत् ।।

दत्तिल

श्रुति-स्वर-ग्राम-मूर्च्छना

(१) श्रुतयोऽथ स्वरा ग्रामौ मूर्च्छनास्तानसंयुताः ।

श्रुतिसंख्या २२ व त्यांची नियुक्तिस्थाने

(२) नृणामुरसि मन्द्रस्तु द्वाविंशतिविधो ध्वनिः ।
स एव कण्ठमध्ये (कण्ठे मध्यः स्यात्) स्यात् तारः शिरसि गीयते ।।

सप्तस्वरयुक्त षड्जग्राम व मध्यमग्राम

(३) स्वराः षड्जादयः सप्त ग्रामौ द्वौ षड्जमध्यमौ ।

षड्जग्रामश्रुती व स्वर – क्रमशः स्वरांच्या श्रुती

(४) षड्जत्वेन गृहीतो यः षड्जग्रामध्वनिर्भवेत् ।
तत ऊर्ध्वं तृतीयः स्याद् ऋषभो नात्र संशयः ।।
ततो द्वितीयो गान्धारश्चतुर्थो मध्यमस्ततः ।
मध्यमात् पञ्चमस्तद्वत् तृतीयो धैवतस्ततः ।।
निषादोऽतो (द्विती)यः (स्यात) ततः षड्जश्चतुर्थकः ।।

मध्यमग्रामात पंचमाच्या श्रुती

(५) पञ्चमो मध्यमग्रामे मध्यमाद्यस्तृतीयकः ।

काकलीनिषाद व अंतरगान्धार यांसंबंधी

(६) निषादः काकलीसंज्ञो द्विश्रु(त्युत्)कर्षणाद् भवेत् ।
गान्धारस्तद्वदेव स्यादन्तरस्वरसंज्ञितः ।।

नाट्यशास्त्र

ब्रह्मा व शिव यांचे ऋण भरतांनी ' नाट्यशास्त्र ' या ग्रंथात मानिले आहे.

(१) प्रणम्य शिरसा देवौ पितामहमहेश्वरौ ।
नाट्यशास्त्रं प्रवक्ष्यामि ब्रह्मणा यदुदाहृतम् ॥ १ ॥

(२) भवद्भिः शुचिभिर्भूत्वा यथावहितमानसैः ।
श्रूयतां नाट्यवेदस्य संक्षेपो ब्रह्मनिर्मितः ॥ ७ ॥

गांधर्व-संगीताची सामान्य लक्षणे

(३) यत्तु तन्त्रीकृतं प्रोक्तं नानातोद्यसमाश्रयम् ।
गान्धर्वमिति तज्ज्ञेयं स्वरतालपदात्मकम् ॥ ८ ॥

नाटच, गायन, वादन यांचा क्रम नाटचदिग्दर्शकांनी कसा ठेवावा ?

(४) एवं गीतं च वाद्यं च नाटचं च विविधाश्रयम् ।
अलातचक्रप्रतिमं कर्तव्यं नाटचयोक्तृभिः ॥ ७ ॥

कुतप-वृन्द

(५) उत्तमाधममध्याभिस्तथा प्रकृतिभिर्युतः ।
कुतपो नाटचयोगे तु नानादेशसमाश्रयः ॥ ६ ॥

स्वरांविषयी

(६) षड्जश्च ऋषभश्चैव गान्धारो मध्यमस्तथा ।
पञ्चमो धैवतश्चैव सप्तमश्च निषादवान् ॥२२॥

वादी, संवादी, अनुवादी, विवादी

(७) चतुर्विधत्वमेतेषां विज्ञेयं श्रुतियोगतः ।
वादी चैवाथ संवादी ह्यनुवादी विवाद्यपि ॥२३॥

तत्र यो यत्रांशः स तत्र वादी । ययोश्च नवत्रयोदशकं परस्परतः श्रुत्यन्तरे तावन्योन्यसंवादिनौ । यथा षड्जपञ्चमौ ऋषभधैवतौ गान्धारनिषादवन्तौ षड्जमध्यमाविति षड्जग्रामे । मध्यमग्रामेऽप्येवमेव षड्जपञ्चमवर्जं पञ्चमर्षभयोश्चात्र संवाद इति । अत्र श्लोकः —

संवादो मध्यमग्रामे पञ्चमस्यर्षभस्य च ।
षड्जग्रामे च षड्जस्य संवादः पञ्चमस्य च ॥ २४ ॥

विवादी कशाला म्हणावयाचे ?

(८) विवादिनस्तु ये तेषां स्याद्विंशतिकमन्तरम् ।
तद्यथर्षभगान्धारौ धैवतनिषादौ.... ॥

(९) **षड्जग्राम व मध्यमग्राम**

षड्जग्रामो मध्यमग्रामश्चेति ।

(१०) **ग्रामात श्रुतिसंख्या किती ? प्रमाणश्रुति म्हणजे काय ?**

तत्र वा द्वाविंशतिः श्रुतयो यथा –
त्रिस्त्रो द्वे च चतस्त्रश्च चतस्त्रत्रिस्त्र एव च ।
द्वे चतस्त्रश्च षड्जाख्ये ग्रामे श्रुतिनिदर्शनम् ॥ २५ ॥

मध्यमग्रामे तु श्रुत्यपकृष्टः पञ्चमः कार्यः । पञ्चमश्रुत्युत्कर्षापकर्षाद्व यदन्तरं मार्दवादायतत्वाद्वा तत् प्रमाणश्रुतिः ।

(११) **प्रमाणश्रुती, सारणाचतुष्टयप्रयोग, मध्यमग्राम**

(१) यथा – द्वे वीणे तुल्यप्रमाणतन्त्र्युपवादनदण्डमूर्च्छने षड्जग्रामाश्रिते कार्ये । तयोरेकतरस्यां मध्यमग्रामिकीं कृत्वा पञ्चमस्यापकर्षे श्रुतिं तामेव पञ्चमवशात् षड्जग्रामिकीं कुर्यात् । एवं श्रुतिरपकृष्टा भवति ।

(२) पुनरपि तद्वदेवापकर्षाद् गान्धारनिषादवन्ताावितरस्यां धैवतर्षभौ प्रविशतो द्विश्रुत्यधिकत्वात् ।

(३) पुनस्तद्वदेवापकर्षाद्धैवतर्षभावितरस्यां पञ्चमषड्जौ प्रविशतः श्रुत्यधिकत्वात् ।

(४) तद्वा पुनरपकृष्टायां तस्यां पञ्चममध्यमषड्जा इतरस्यां मध्यमगान्धारनिषादवन्तः प्रवेक्ष्यन्ति चतुःश्रुत्यधिकत्वात् । एवमनेन श्रुतिनिदर्शनेन द्वे ग्रामिक्यो द्वाविंशतिः श्रुतयः प्रत्यवगन्तव्याः ।

(१२) **प्रत्येक शुद्ध स्वराच्या श्रुती किती ?**

षड्जश्चतुःश्रुतिर्ज्ञेय ऋषभस्त्रिश्रुतिस्तथा ।
द्विश्रुतिश्चैव गान्धारो मध्यमश्च चतुःश्रुतिः ॥ २६ ॥
चतुःश्रुतिः पञ्चमः स्याद्धैवतस्त्रिश्रुतिस्तथा ।
निषादो द्विश्रुतिश्चैव षड्जग्रामे भवन्ति हि ॥ २७ ॥
चतुःश्रुतिस्तु विज्ञेयो मध्यमः पञ्चमः पुनः ।
त्रिश्रुतिर्धैवतस्तु स्याच्चतुःश्रुतिक एव हि ॥ २८ ॥
निषादषड्जौ विज्ञेयौ द्विचतुःश्रुतिसंभवौ ।
ऋषभस्त्रिश्रुतिश्च स्याद् गान्धारो द्विश्रुतिस्तथा ॥

(१३) द्वयोरन्तरे योऽर्थो भवति स साधारणः । यथर्त्वन्तरे —
छायासु भवति शीतं प्रस्वेदो भवति चातपस्थस्य ।
न च नागतो वसन्तो न च निःशेषः शिशिरकालः ॥ इति कालसाधारणता ।
द्वे साधारणे —स्वरसाधारणम्, जातिसाधारणं चेति ॥

(१४) काकल्यन्तरस्वरौ । तत्र – द्विश्रुतिप्रकर्षणान्निषादवान् काकलीसंज्ञो निषादो न षडजः ।
द्वाभ्यामन्तरस्वरत्वात् साधारणत्वं प्रतिपद्यते । एवं गान्धारोऽप्यन्तरस्वरसंज्ञो गान्धारो न मध्यमः । तयोरन्तरस्वरत्वात् । अत एव स्वरसाधारणम् ।

(१५) क्रमयुक्ताः स्वराः सप्त मूर्च्छनास्त्वभिसंज्ञिताः ।
षट्पञ्चकस्वरास्तासां षाडवौडविताः स्मृताः ॥
साधारणकृताश्चैव काकलीसमलंकृताः ।
अन्तरस्वरसंयुक्ता मूर्च्छना ग्रामयोर्द्वयोः ॥
एवमेताः क्रमयुक्ताः पूर्णाः षाडवौडवितीकृताः साधारणकृताश्चेति चतुर्विधाश्चतुर्दश मूर्च्छनाः ॥

(१६) अन्तरस्वरसंयोगो नित्यमारोहिसंश्रयः ।
कार्या स्वल्पविशेषेण नावरोही कदाचन ॥

(१७) तत्र – द्विश्रुतिप्रकर्षाद्धैवतीकृते गान्धारे मूर्च्छनाग्रामयोरन्यत्र षड्जग्रामे । मध्यमग्रामेऽपि धैवतमार्दवान्निषादोत्कर्षाद् द्वैविध्यं भवति । तुल्या श्रुत्यन्तरत्वाच्च संज्ञान्यत्वं चतुःश्रुतिकमन्तरं पञ्चमधैवतयोः । तद्वद गान्धारोत्कर्षाच्चतुःश्रुतिकमेव भवति ।

(१८) यत्तु तन्त्रीकृतं प्रोक्तं नानातोद्यसमाश्रयम् ।
गान्धर्वमिति तज्ज्ञेयं स्वरतालपदात्मकम् ।।

(१९) एवं गीतं च वाद्यं च नाट्यं च विविधाश्रयम् ।
अलातचक्रप्रतिमं कर्तव्यं नाट्ययोक्तृभिः ।।

मतंगकृत बृहद्देशी

(२०) ध्वनिर्योनिः परा ज्ञेया ध्वनिः सर्वस्य कारणम् ।
आक्रान्तं ध्वनिना सर्वं जगत् स्थावरजङ्गमम् ।।
ध्वनिस्तु द्विविधः प्रोक्तो व्यक्ताव्यक्तविभागतः ।
वर्णोपलम्भनाद् व्यक्तो देशी मुखमुपागतः ।।

(२१) अबलाबालगोपालैः क्षितिपालैर्निजेच्छया ।
गीयते सानुरागेण स्वदेशे देशिरुच्यते ।।
निबद्धश्चानिबद्धश्च मार्गोऽयं द्विविधो मतः ।
आप्लापादिनिबन्धो यः स च मार्गः प्रकीर्तितः ।।
एवंप्रकारो देशी यो ज्ञातव्यो गीतकोविदैः ।
एवमेतन्मया प्रोक्तं देश्या उत्पत्तिलक्षणम् ।।

(२२) इदानीं सम्प्रवक्ष्यामि नादलक्षणमुत्तमम् ।
न नादेन विना गीतं न नादेन विना स्वरः ।।
न नादेन विना नृत्तं तस्मान्नादात्मकं जगत् ।

(२३) श्रूयन्त इति श्रुतयः स्वरान्तरविभागतः ।
श्रवणेन्द्रियग्राह्यत्वाद् ध्वनिरेव श्रुतिर्भवेत् ।
नियतश्रुतिसंस्थानाद् गीयन्ते सप्तगीतिषु ।।

(२४) षड्जं वदति मयूर ऋषभं चातको वदेत् ।
अजा वदन्ति गान्धारं क्रौञ्चो वदति मध्यमम् ।
पुष्पसाधारणे काले कोकिलः पञ्चमं वदेत् ।
प्रावृट्काले तु सम्प्राप्ते धैवतम् दर्दुरो वदेत् ।
सर्वदा च यथा देवि निषादं वदते गजः ।।

(२५) समूहवाचिनौ ग्रामौ स्वरश्रुत्यादिसंयुतौ ।
यथा कुटुम्बिनः सर्वं एकीभूत्वा वसन्ति हि ।।

सर्वलोकेषु स ग्रामो यत्र नित्यं व्यवस्थितः ।
षड्जमध्यमसंज्ञौ तु द्वौ ग्रामौ विश्रुतौ किल ।
गान्धारं नारदो ब्रूते स तु मर्त्यैर्न गीयते ।।

पं. निःशंकशार्ङ्गदेवकृत संगीतरत्नाकर

(२६) गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते ।
मार्गो देशीति तद् द्वेधा तत्र मार्गः समुच्यते ।।
देशदेशे जनानां यद्रुच्या हृदयरञ्जकम् ।
गानं च वादनं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते ।।
नृत्यं वाद्यानुगं प्रोक्तं वाद्यं गीतानुवृत्ति च ।
अतो गीतं प्रधानत्वादत्रादावभिधीयते ।।

(२७) त एव विकृतावस्था द्वादश प्रतिपादिताः ।
च्युतोऽच्युतो द्विधा षड्जो द्विश्रुतिर्विकृतो भवेत् ।।
साधारणे काकलित्वे निषादस्य च दृश्यते ।
साधारणे श्रुतिं षाडजीमृषभः संश्रितो यदा ।।
चतुःश्रुतित्वमायाति तदैको विकृतो भवेत् ।
साधारणे त्रिश्रुतिः स्यादन्तरत्वे चतुःश्रुतिः ।।
गान्धार इति तद्भेदौ द्वौ निःशङ्केन कीर्तितौ ।
मध्यमषड्जवद्द्वेधाऽन्तरसाधारणाश्रयात् ।
पञ्चमो मध्यमग्रामे त्रिश्रुतिः कैशिके पुनः ।
मध्यमस्य श्रुतिं प्राप्य चतुःश्रुतिरिति द्विधा ।।
धैवतो मध्यमग्रामे विकृतः स्याच्चतुःश्रुतिः ।

(२८) मयूरचातकच्छागक्रौञ्चकोकिलदर्दुराः ।
गजश्च सप्त षड्जादीन् क्रमादुच्चारयन्त्यमी ।।

(२९) श्रुतयो द्वादशाष्टौ वा ययोरन्तरगोचराः ।
मिथः संवादिनौ तौ स्तो निगावन्यविवादिनौ ।।

(३०) ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्च्छनादेः समाश्रयः ।
तौ द्वौ धरातले तत्र स्यात् षड्जग्राम आदिमः ।।
द्वितीयो मध्यमग्रामस्तयोर्लक्षणमुच्यते ।
षड्जग्रामः पञ्चमे स्वचतुर्थश्रुतिसंस्थिते ।।
स्वोपान्त्यश्रुतिसंस्थेऽस्मिन् मध्यमग्राम इष्यते ।
यद्वा धस्त्रिश्रुतिः षड्जे मध्यमे तु चतुःश्रुतिः ।।
रिमयोः श्रुतिमेकैकां गान्धारश्चेत् समाश्रितः ।
पश्रुतिं धो निषादस्तु धश्रुतिं सश्रुतिं स्थितः ।।

गान्धारग्राममाचष्टे तदा तं नारदो मुनिः ।
प्रवर्तते स्वर्गलोके ग्रामोऽसौ न महीतले ॥

(३१) षड्जादिमध्यमादींश्च तदूर्ध्वं सारयेत् क्रमात् ।
चतुर्धा ताः पृथक्शुद्धाः काकलीकलितास्तथा ।
सान्तरास्तद्द्वयोपेताः षट्पञ्चाशदितीरिताः ॥

(३२) शुद्धाः स्युर्जातयः सप्त ताः षड्जादिस्वराभिधाः ।
षाड्ज्यार्षभी च गान्धारी मध्यमा पञ्चमी तथा ॥
धैवती चाथ नैषादी शुद्धतालक्ष्म कथ्यते ।
यासां नाम स्वरो न्यासोऽपन्यासोंऽशो ग्रहस्तथा ॥
तारन्यासविहीनास्ताः पूर्णाः शुद्धाभिधा मताः ।

पं. रामामात्यकृत स्वरमेलकलानिधी

(३३) शुद्धगान्धारके तत्र पञ्चश्रुत्यृषभाभिधः ।
साधारणेऽपि गान्धारे षट्श्रुत्यृषभनाम च ॥
अस्ति क्वचित् क्वचिद्रागमेलने गानसंमतम् ।
शुद्धनिषादनामान्यत् स्यात् पञ्चश्रुतिधैवतः ॥
स्यात् कैशिकनिषादेऽन्यन्नाम षट्श्रुतिधैवतः ।
चतुर्दश स्वरा ह्येते रागे रागे भवन्त्यमी ॥

(३४) सत्यं लक्षणतो भेदो द्वादशानामपीष्यते ।
शुद्धेभ्यस्तत्र भेदस्तु सप्तानामेव लक्षितः ॥

पं. पुंडरीक-विट्ठलकृत सद्रागचन्द्रोदय

(३५) हिजेजमेलात्तु हिजेजकाख्योऽप्यन्ये तथा भैरवकादयः स्युः ।
न्यंशग्रहान्त्योऽन्तरकाकलीकः पूर्णो हिजेजः क्रियते सदैव ॥
इति हिजेजः ।
धांशग्रहन्यासयुतश्च पूर्णः प्राप्तः प्रयुज्येत स भैरवाख्यः ।
इति भैरवः ।

हिजेजमेलासंबंधी

शुद्धौ स-री मध्यमपञ्चमौ च विशुद्धधो मो लघुशब्दपूर्वः ।
निःकैशिकी चापि यदा तदा तु हिजेजरागस्य हि मेलकः स्यात ॥

पं. दामोदरमिश्रकृत संगीतदर्पण

(३६) नादाब्धेस्तु परं पारं न जानाति सरस्वती ।
अद्यापि मज्जनभयात्तुम्बं वहति वक्षसि ॥

(३७) स्वरूपमात्रश्रवणान्नादोऽनुरणनं विना ।
श्रुतिरित्युच्यते भेदास्तस्या द्वाविंशतिर्मताः ॥

श्रुत्यनन्तरभावित्वं यस्यानुरणनात्मकः ।
स्निग्धश्च रञ्जकश्चासौ स्वर इत्यभिधीयते ।।
अथवा
स्वयं यो राजते नादः स स्वरः परिकीर्तितः ।

(३८) शुद्धाः सप्तस्वरास्ते च मन्द्रादिस्थानतस्त्रिधा ।
च्युताच्युतादिभेदेन विकृता द्वादशोदिताः ।।
चतुःश्रुतिर्यदा षड्जो द्विश्रुतिर्विकृतस्तदा ।
साधारणे च्युतः स स्यात् काकलित्वेऽच्युतः स्मृतः ।।
त्रिश्रुतिर्ऋषभः साधारणे षाड्जीं श्रुतिं श्रितः ।
चतुःश्रुतित्वमापन्नस्तदैको विकृतो भवेत् ।।
साधारणे मध्यमस्य गान्धारस्त्रिश्रुतिर्भवेत् ।
स्वस्यान्तरत्वे भवति चतुःश्रुतिरिति द्विधा ।।
च्युताच्युतादिभेदेन मध्यमः षड्जवद् भवेत् ।
साधारणेऽन्तरत्वे च द्विश्रुतिर्विकृतस्तदा ।।

(३९) पञ्चमो मध्यमग्रामे त्रिश्रुतिर्जायते स्वरः ।
मध्यमस्य श्रुतिं प्राप्य कैशिके हि चतुःश्रुतिः ।।
धैवतो मध्यमग्रामे विकृतः स्याच्चतुःश्रुतिः ।।

(४०) ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्च्छनादेः समाश्रयः ।
तौ द्वौ धरातले तत्र स्यात् षड्जग्राम आदिमः ।
द्वितीयो मध्यमग्रामस्तयोर्लक्षणमुच्यते ।।

(४१) षड्जग्रामः पञ्चमे स्वचतुर्थश्रुतिसंस्थिते ।
स्वोपान्त्यश्रुतिसंस्थेऽस्मिन् मध्यमग्राम इष्यते ।।
यद्वा धस्त्रिश्रुतिः षड्जे मध्यमे तु चतुःश्रुतिः ।

(४२) रिमयोः श्रुतिमेकैकां गान्धारश्चेत् समाश्रयेत् ।
पश्रुतिं धो निषादस्तु धश्रुतिं सश्रुतिं श्रितः ।।
गान्धारग्राममाचष्टे तदा तं नारदो मुनिः ।
प्रवर्तते स्वर्गलोके ग्रामोऽसौ न महीतले ।।

पं. अहोबलकृत संगीतपारिजात

(४३) श्रुतयः स्युः स्वराभिन्नाः श्रावणत्वेन हेतुना ।
अहिकुण्डलिवत् तत्र भेदोक्तिः शास्त्रसंमता ।।
सर्वाश्च श्रुतयस्तत्तद्रागेषु स्वरतां गताः ।
रागहेतुत्व एतासां श्रुतिसंज्ञैव संमता ।।

मध्ये पूर्वोत्तराबद्धवीणायां गात्र एव वा ।
षड्जपञ्चमभावेन श्रुतीर्द्वाविंशतिं जगुः ॥
(४४) प्रवर्तन्ते स्वराः सर्वे सदा संवादिरूपिणः ।
षड्जपञ्चमभावेन षड्जे ज्ञेयाः स्वराः बुधैः ॥
गनिभावेन गान्धारे मसभावेन मध्यमे ।

पं. वि. ना. भातखंडे

(४५) व्यक्तये कुर्महे तासां वीणाद्वन्द्वे निदर्शनम् ।
द्वे वीणे सदृशे कार्ये यथा नादः समो भवेत् ॥
तयोर्द्वाविंशतिस्तन्त्र्यः प्रत्येकं तासु चादिमा ।
कार्या मन्द्रतमध्वाना द्वितीयोच्चध्वनिर्मनाक् ।
स्यान्निरन्तरता श्रुत्योर्मध्ये ध्वन्यन्तराश्रुतेः ॥

(४६) षड्जश्चतुःश्रुतिर्ज्ञेय ऋषभस्त्रिश्रुतिस्तथा ।
द्विश्रुतिश्चैव गान्धारो मध्यमश्च चतुःश्रुतिः ॥
चतुःश्रुतिः पञ्चमः स्याद् धैवतस्त्रिश्रुतिस्तथा ।
निषादो द्विश्रुतिश्चैव षड्जग्रामे भवन्ति हि ॥
मध्यमग्राम
षड्जग्रामः पञ्चमे स्वचतुर्थश्रुतिसंस्थिते ।
स्वोपान्त्यश्रुतिसंस्थेऽस्मिन् मध्यमग्राम इष्यते ॥

(४७) वेदाचलाङ्कश्रुतिषु त्रयोदश्यां श्रुतौ तथा ।
सप्तदश्यां च विंश्यां च द्वाविंश्यां च श्रुतौ क्रमात् ॥ (रागमञ्जर्याम्)
आदिश्रुतौ चतुर्थ्यां तु स्वरः षड्जोऽधितिष्ठति ।
सप्तम्यामृषभस्तद्वद् गान्धारस्य स्थितिः पुनः ॥
नवम्यां तु त्रयोदश्यां मध्यमः पञ्चमस्तथा ।
सप्तदश्यां धैवतस्तु विंश्यामथ निषादकः ॥
द्वाविंश्यामिति मन्द्रस्थाः स्वराः सप्त प्रकीर्तिताः ।
ईदृश्येव स्थितिर्मध्ये तारे चैवेदृशी स्थितिः ॥

(४८) Against the foregoing doctrine of Shrutis objections are generally urged that it is mathematically inacrurate, but it should be considered that in the arrangement of the intervals the Sanskrit writers were not strictly guided by mathematical calculations but that they proceeded on principles dictated by their sense of music.

(४९) पूर्वान्त्ययोश्च मेर्वोश्च मध्ये तारकसः स्थितः ।
तदर्धे त्वतितारस्य सस्वरस्य स्थितिर्भवेत् ।।
मध्यस्थानादिमषड्जमारभ्या तारषड्जगम् ।
सूत्रं कुर्यात्तदर्धे तु स्वरं मध्यममाचरेत् ।।
भागत्रयसमायुक्तं तत्सूत्रं कारितं भवेत् ।
पूर्वभागद्वयादग्रे स्थापनीयोऽथ पञ्चमः ।।
षड्जपञ्चममध्ये तु गान्धारस्थानमाचरेत् ।
षड्जपञ्चमगं सूत्रमंशत्रयसमन्वितम् ।।
तत्रांशद्वयसंत्यागात् पूर्वभागे तु रिर्भवेत् ।
पञ्चमोत्तरषड्जाख्यमध्ये धैवतमाचरेत् ।।
सपयोर्मध्यभागे स्याद् भागत्रयसमन्विते ।
पूर्वभागद्वयं त्यक्त्वा निषादो राजते स्वरः ।।
इति शुद्धस्वराः ।।

फॉक्स स्ट्रँग्वेज 'म्यूझिक ऑफ हिंदोस्तान'

(५०) It is a lamentable pity to consider how few there are who know, but fewer who consider, what wonderful, powerful, efficacious virtues and operations music has upon the souls and spirits of men divinely bent.

हरबर्ट ए. पॉपले : 'द म्यूझिक ऑफ इंडिया'

गान्धारग्राम

(५१) रिमयोः श्रुतिमेकैकां गान्धारश्चेत् समाश्रितः ।
पश्रुतिं धो निषादस्तु धश्रुतिं सश्रुतिं स्थितः ।।
गान्धारग्राममाचष्टे तदा तं नारदो मुनिः ।
प्रवर्तते स्वर्गलोके ग्रामोऽसौ न महीतले ।। ५ ।।

ध्वनी

(५२) श्रवणेन्द्रियग्राह्यत्वाद् ध्वनिरेव श्रुतिर्भवेत् ।
प्रथमतन्त्र्यामाहतायां यो ध्वनीः रणनशून्य उत्पद्यते सा श्रुतिः । यस्तु ततोऽनन्तरमनुरणनरूपः श्रूयते स स्वरः ।

(५३) ययोश्च नवत्रयोदशकं परस्परतः श्रुत्यन्तरे तावन्योन्यसंवादिनौ । यथा षड्जपञ्चमौ ऋषभधैवतौ गान्धारनिषादवन्तौ षड्जमध्यमाविति षड्जग्रामे । मध्यमग्रामेऽप्येवमेव षड्जपञ्चमवर्जं पञ्चमर्षभयोश्चात्र संवाद इति । अत्र श्लोक :—

संवादो मध्यमग्रामे पञ्चमस्यर्षभस्य च ।
षड्जग्रामे च षड्जस्य संवादः पञ्चमस्य च ॥
षड्जश्चतुःश्रुतिर्ज्ञेय ऋषभस्त्रिश्रुतिस्तथा ।
द्विश्रुतिश्चैव गान्धारो मध्यमो हि चतुःश्रुतिः ॥
चतुःश्रुतिः पञ्चमः स्याद् धैवतस्त्रिश्रुतिस्तथा ।
निषादो द्विश्रुतिश्चैव षड्जग्रामे भवन्ति हि ॥
चतुःश्रुतिस्तु विज्ञेयो मध्यमः पञ्चमः पुनः ।
त्रिश्रुतिर्धैवतस्तु स्याच्चतुःश्रुतिक एव हि ॥
निषादषड्जौ विज्ञेयौ द्विचतुःश्रुतिसंभवौ ।
ऋषभस्त्रिश्रुतिश्च स्याद् गान्धारो द्विश्रुतिस्तथा ॥

ई. क्लेमंट्स्, मुंबई विद्यापीठ, व्याख्याने, रिपोर्ट १९२६

(५४) All primitive science which attempts to explain intonation by means of an imaginary division of the octave into equal parts may be regarded as a rough system of logarithms. The Indian Shruti system was invented by someone endowed with extroardinary perspicacity.

(५५) If one of the two notes be slightly changed — altered, unpleasant beats are heard and they spoil the harmony. The Aryan authors on Indian Music were fully aware of the more important laws of Harmonics and simple ratios and of consonant and dissonant.

(५६) साधारणनाम अन्तरस्वरता । कस्मात्? द्वयोरन्तरे योऽर्थो भवति स साधारणः । यथा ऋत्वन्तरे—
छायासु भवति शीतं प्रस्वेदो भवति चातपस्थस्य ।
न च नागतो वसन्तो न च निःशेषः शिशिरकालः ॥
इति कालसाधारणता ।

(५७) स्वरसाधारणं काकल्यन्तरस्वरौ । द्विश्रुतिप्रकर्षात् काकलीसंज्ञो निषादो न षड्जः । एवं गान्धारोऽपि । अन्तरगान्धारो न तु मध्यमः ।

(५८) कैशिके काकलित्वे च निषादस्त्रिचतुःश्रुतिः ।
प्राप्नोति विकृतौ भेदौ द्वाविति द्वादश स्मृताः ।
तैः शुद्धैः सप्तभिः सार्धं भवन्त्येकोनविंशतिः ॥
मतंगमुनिकृत बृहद्देशी

(५९) 'मूर्च्छना' व्युत्पत्ती—

मुर्छ् मोहसमुच्छ्राययो: ।

मूर्च्छ्यते येन रागो हि मूर्च्छनेत्यभिसंज्ञिता ।

आरोहणावरोहेण क्रमेण स्वरसप्तकम् ॥

तत्र स–नि–ध–प–म–ग–री–त्याद्या: सप्त षड्जग्रामे । म–ग–रि–स–नि–ध–पाद्या: सप्त मध्यमग्रामे। तिर्यगूर्ध्वगा अपि स्वरास्तिर्यक् कार्या: । तद्यथा नि–ध–प–म–ग–रि–सा इति षड्जग्रामे। ग–रि–सा–नि–ध–प–मा ऊर्ध्वा मध्यमग्रामे ॥

शब्दसूची

आकडे पृष्ठसंख्या दाखवितात.

प

ल

व

ष

स

ह

संदर्भग्रंथ व ग्रंथकार

(१) ऋग्वेदाचे मराठी भाषांतर प्राचीन व अर्वाचीन चरित्रकोश	सिद्धेश्वरशास्त्री चित्राव
(२) नाटयशास्त्र	महर्षी भरत
(३) बृहद्देशी	मतंगमुनी
(४) नान्यभूपालकृत 'भरतभाष्य' (हिंदी अनुवाद)	चैतन्य देसाई
(५) भरत का संगीत सिद्धान्त	आचार्य कैलासचन्द्र बृहस्पती देव
(६) ध्वनि और संगीत (हिंदी)	ललित किशोर सिंह
(७) भरताचे श्रुतिदर्शन; म्यूझिक ईस्ट अँण्ड वेस्ट कंपेअर्ड; आर्यसंगीताची उपपत्ती व भारतीय गायनपद्धतीची मूलतत्त्वे	कृ. ब. देवल
(८) भारतीय संगीत	कृ. ग. मुळे
(९) मत्सरीकृता मूर्च्छना गुच्छ १—२	गं. भि. आचरेकर
(१०) संगीतरत्नाकर; संगीतमकरन्द	मंगेशराव तेलंग
(११) संगीतमकरन्दासंबंधी निबंध	गं. ना. मुजुमदार
(१२) श्रुति-स्वर-सिद्धान्त; नादलहरी	ग. गो. बर्वे
(१३) श्रुतिदर्शन	बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी
(१४) संगीतसार	सवाई प्रतापसिंह
(१५) संगीतरत्नाकर	निःशंक शाङ्गदेव
(१६) संगीतपारिजात	अहोबल
(१७) संगीतदर्पण	दामोदर मिश्र
(१८) स्वरमेलकलानिधी	रामामात्य
(१९) फण्डामेण्टल्स ऑफ् राग अँण्ड ताल	निखिल घोष
(२०) म्यूझिक इन महाराष्ट्र; इटर्नल पॅरॅडॉक्स ऑफ् इंडियन श्रुतीज्	ग. ह. रानडे
(२१) प्रोप्रायटी ऑफ डिव्हायडिंग अँन ऑक्टेव्ह इनटु ट्वेंटिटू पार्टस्	डॉ. एच. व्ही. मोडक
(२२) संगीतकलाविहार (मासिक) मुंबई	

(२३) हिंदुस्थानी संगीतपद्धती; क्रमिक पुस्तकमाला, भाग १ ते ६ — वि. ना. भातखंडे
(२४) इन्ट्रोडक्शन टू द स्टडी ऑफ इंडियन म्यूझिक — ई. क्लेमेण्ट्स
(२५) द म्यूझिक ऑफ् हिंदुस्तान — कॅप्टन विलार्ड
(२६) द म्यूझिक ऑफ इंडिया — एच. ए. पॉपले
(२७) संगीतशास्त्र व कलावंतांचा इतिहास — ल. द. जोशी
(२८) द म्यूझिक ऑफ हिंदुस्तान — फॉक्स स्ट्रँगवेज
(२९) वैदिक संगीत — म. म. धुंडिराजशास्त्री बापट

शुद्धिपत्रक

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
४	३	उक्रांतीतून	उत्क्रांतीतून
५	८	ज	ज
५	२०	आहेत	आहे
१०	२७	तपूर्वकाली	भरतपूर्वकाली
१५	६	**वीणेती**	**वीणेतील**
२६	२२	**निषाद**	**निषाद:**
३३	६	उत्तरायता	उत्तरमन्द्रा
३३	८	उत्तरमन्द्रा	उत्तरायता
३४	११	उत्तरायता	उत्तरमन्द्रा
३४	१२	उत्तरायता	उत्तरमन्द्रा
३४	१५	उत्तरायता	उत्तरमन्द्रा
३४	१८	उत्तरायता	उत्तरमन्द्रा
३५	२१	धवत	वत
३८	१२	र्च्छना	मूर्च्छना
३८	१४	सह	सहा
४२	२७	चार श्रती	चार श्रुती
५२	७	जाईल	जाई
५३	१	शन्य	शून्य
५३	२	मथ्यावर	माथ्यावर
५६	२०	गान्धारादिच्यवा	गान्धारोदिच्यवा
५८	१८	तौ	ती
५८	२४	चतरगाची	चतरंगाची
६१	३	हा	ही
६१	६	**खसरो**	**खुसरो**
६३	१३	पहिल्या	पहिले
७७	१७	मेरूम	मेरू म
८२	१७	अप्पया	अप्पय
८४	१०	ध ४०	४००

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
८८	१५	तेलंगां च	तेलंगांचा
९४	२७	शंक,	शंका
९४	३०	आयतत्व	आयतत्व,
१०१	७	श. षड्जाच्या	शुद्ध षड्जाच्या
१०१	३३	श्रती	श्रुती
१०३	३०	वद्वान	विद्वान
१०८	२६	परपरागत	परंपरागत
११५	९	३६८	३८६
११५	१९	८२	१८२
११६	२२	वेगळेपण	वेगळेपणा
१२४	८	दुसरी तात	दुसरी तार
१२७	१२	यांने	यांच्या
१४०	३०	ऋषम	ऋषभ
१४१	३	प ३ ध २ नी	४ प ३ ध २ नी
१४३	३२	प्रामुख	प्रमुख
१५०	२३	रणसगीत	रणसंगीत
१९०	१७	अणखी	आणखी
१९५	१५	ऋष्ट	कृष्ट
१९९	कोष्ठक क्र.२		
स्तंभ ४,		सां नी प ध म ग रे (स ×)	सां नी ध प म ग रे (सा ×)
२१४	१९	धवत	धैवत
२१८	२०	४-पकी	४-पैकी
२२२	२३	माणारा	मानणारा
२३०	२३	दौन्ही	दोन्ही
२३३	२८	आधनिक	आधुनिक
२३४	१०	ऋयंभ	ऋषभ
२४३	१९	वीणतंत्री	वीणातंत्री
२५६	५	शुद्धषड्ज	शद्धषड्जा
२५६	१२	४ नी २ सां	४ नी ३ सां
२५९	१८	रविले	ठरविले
२६१	१५	नेव्हा	तेव्हा

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
२६१	१५	तूत	तूर्त
२६६	३१	प्ररित	प्रेरित
२६७	७	मच्छंना	मूर्च्छना
२६७	१६	२ ी (with ǀ above)	२ नी (with ǀ above)
२६९	१३	कपनसख्येन	कंपनसंख्येने
२७०	३	$४२८\frac{२}{५}$ $४२३\frac{२}{५}$	$४२३\frac{२}{५}$ $४२८\frac{२}{५}$
२७२	२	ग्रथ	ग्रंथ
२९२ स्तंभ ५	४	$२६३\frac{२}{३}$	$२६६\frac{२}{३}$
३०७	२६	गय	गेय
३१७	२२	धवत	धैवत
३१७	३२	दिशाभल	दिशाभूल
३२२	१३	गन्धार	गान्धार
३३७	११	रे २५६	रे॒ २५६
३३७	१२	रे॒ २७०	रे २७०
३४३	१८	($४२६\frac{१}{३}$)	($४२६\frac{२}{३}$)
३४९	१२	$२८४\frac{४}{९}$	२८८
३५२	२३	$३३\frac{१}{२}$	$३३७\frac{१}{२}$
३६१	१४	२ ग् २ नी॒	२ ग॒॒ २ नी॒॒
३६१	२९	२ नी॒	२ नी॒॒
३६१	३०	$२\cdot६\frac{२}{३}$	$२६६\frac{२}{३}$
३६३	६	सकारात	देसकारात
३७०	१५	$३७९\frac{११}{७}$	$३७९\frac{११}{१६}$
४२०	४	माहाम्यापेक्षा	माहात्म्यापेक्षा

कला व शास्त्र या आरंभीच्या प्रकरणाच्या शेवटी (पृ. ३) 'भारतीय संगीत : द्वैमासिक, पुणे-आधारित' असे छापिले आहे. यासंबंधी खुलासा असा की पृष्ठ ३-वरील परिच्छेद दोनमधील गुरुदेव टागोरांची अवतरणचिन्हांकित उक्ती मात्र भारतीय द्वैमासिकातून घेतली आहे. बाकीचा मजकूर हा ग्रंथकर्त्याचा स्वतंत्र भाग आहे.